

SZABÓ TÜNDE

A gondolkodó világ modellje

In memoriam

Jurij Mihajlovics Lotman

(1922–1993)

Jurij Mihajlovics Lotmannak, a tartui strukturális-szemiotikai iskola alapítójának és vezető személyiségének a munkássága talán kevésbé ismert a magyar szakmai közönség előtt, mint a kortárs francia strukturalistáké, vagy az amerikai, illetve olasz szemiotikusoké. Így van ez annak ellenére, hogy Lotman kutatásai az utóbbiakkal szinkrónban, sőt néha nyugati kollégáit megelőzve, azok munkásságát megtermékenyítve zajlottak.¹ Bár a halála óta eltelt évtizedben egyre több munkája vált magyarul is hozzáférhetővé², munkásságának összegzésére még nem került sor. Az alábbiakban egy ilyen összegző áttekintésre vállalkozunk, azzal a céllal, hogy Lotman ismert és irányadónak tekintett, de többnyire az életmű kontextusából kiragadva tárgyalt és értelmezett cikkei mögé felvázoljuk azt az elméleti hátteret, sajátos szemiotikai kultúra-koncepciót, amely Lotman szerteágazó kutatásaiból kristályosodott ki, és amely egységes elméleti keretbe foglalja a filológia számos területét érintő munkásságát.

Lotman 1922-ben született Péterváron. Egyetemi tanulmányait a(z akkor már) leningrádi bölcsészkaron folytatta, neves oktatók hallgatójaként. II. világháborús katonai szolgálata és disszertációjának megvédése után Tartuban kapott állást, ahol 1960 és 1977 között az orosz tanszék vezetője volt.³ Az 1950-es évek végén, 60-as évek elején fordult érdeklődése a strukturalizmus felé. 1961–62-ben tartotta előadásait a strukturális poétikáról, melyek összegzése 1964-ben jelent meg a Tartui Egyetem orosz filológiai sorozatában Előadások a strukturális poétikáról címmel.⁴ Ugyanerre az időszakra datálható a Tartui-Moszkvai iskola létrejötte is. 1964-ben hasonló témában szerveztek szimpóziumot Moszkvában, melynek tézisei láttán Lotman együttműködést ajánlott fel a moszkvai nyelvészeknek, ami közös konferenciák és a híres nyári iskolák kiindulópontja lett. Az együttműködés révén tulajdonképpen két – a Lotman által képviselt pétervári, valamint a moszkvai – kulturális tradíció, illetve filológiai irányzat termékeny kölcsönhatása valósult meg, és hozott létre egy új tudományos paradigmát.⁵

¹ Kristeva, J.: On Yury Lotman. Publications of the Modern Language Association 109. 3. 1994. 375–376.

² Az 1993 után magyarul megjelent kiadványok: Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In: Honorem Jurij Lotman. Szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Pécs, 1994. Lotman, Ju. M.: Kultúra és robbanás, Pannonica, 2001. (a továbbiakban: Lotman 2001); Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből, ford., szerk.: Sztár Katalin, Bp., 2002.; Világok és ellenvilágok az orosz irodalomban. Vál.: Jagusztin László. Szerk.: Kukucska Csilla. Debrecen, 2002.

³ Lotman viszonylag részletes életrajzát lásd Egorov, B. F.: Lichnost' i tvorchestvo Ju. M. Lotmana. In: Lotman, Ju. M.: Pushkin. Szentpétervár, 1995. (a továbbiakban: Lotman 1995) 5–20.

⁴ Lotman, Ju. M.: Lekcii po strukturalnoj poetike. Trudy po znakovym sistemam 1. Tartu, 1964. (a továbbiakban: Lotman 1964). A kiadványnak 1993-ig 25 kötete jelent meg; a bennük publikált cikkek bibliográfiáját lásd Bibliograficheskij ukazatel' izdanij po semiotike. Szerk.: Barsukov, S. G., Tartu, 1991.

⁵ Lásd Uspenskij, B. A.: K probleme genezisa tartusko-moskovskoj semioticheskoj shkoly. In: Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja shkola, Moszkva, 1994. 265–278.

E paradigma középpontjában a természetes nyelv mint jelrendszer vizsgálata állt, mégpedig a saussure-i tradíció alapján megkülönböztetve és szigorúan elkülönítve nyelvet és beszédet/szöveget (később, a jakobsoni formulát alkalmazva, kódot és üzenetet).

A természetes nyelvből kiindulva Lotman a művészet, majd a kultúra egészének működése felé fordult, és egy kultúra-tipológia, majd később, amikor a szinkrón struktúrák mellett az azokat létrehozó dinamikus folyamatok is látókörébe kerültek, egy történelmi szemiotika létrehozását tűzte ki a kutatás céljául.

Jurij Mihajlovics Lotman munkássága

„A tökéletességhez rend vezet, a rend módszert követel, a módszer megkönnyíti az elképzelést.”

J. W. Goethe

Jurij Lotman munkásságának ismertetése során az általa is követett eljárást alkalmazom: életművét egy egységes, ugyanakkor belsőleg heterogén, különböző szintű és státuszú, egymással összefüggő és kölcsönhatásban álló szövegek alkotta szemiotikai térnek tekintve, első lépésben megpróbálom rekonstruálni e szemiotikai tér „nyelvét”, azt az immanens kódot, amely a második részben ismertetésre kerülő „szövegek” adekvát értelmezéséhez szükséges, majd ezután kerül sor a tematikájukat tekintve és sokszor módszertanilag is heterogén szövegek bemutatására.

Lotman gyakorlatilag nem dolgozta össze egységes elméleti rendszerré sokirányú kutatásainak tapasztalatát. Élete utolsó éveiben megjelenő válogatott tanulmányaiból, valamint a hatvanas és a kilencvenes évek között született legfontosabb munkáinak kötetekbe rendezéséből azonban kirajzolódik az a sajátos szemiotikai kultúra-koncepció, amely keretbe foglalja munkásságát.

Az alábbiakban ezt a koncepciót próbálom meg felvázolni, megtisztítva az egymás mellé helyezett, különböző korszakokban keletkezett tanulmányok átfedéseitől, igyekezvén a rendszer koherenciájára koncentrálni. A második, szövegeket ismertető részben térek ki a koncepció kialakulásának folyamatára, a sok évtizedes munka során bekövetkező szemléletbeli és terminológiai változásokra, a tematikus és módszertani heterogenitás bemutatását tartva elsődleges szempontnak.

Az életmű végére kikristályosodó koncepció kiindulópontja az, hogy az emberi kultúra bármely aspektusát is vizsgáljuk, „az emberiség egységes intellektuális életének mechanizmusaira ismerünk”⁶. A kultúra az emberiség kollektív intellektuális tevékenysége, melynek az egyes ember hordozója, aktív alakítója, egyben tőle független, külső használója is, tehát egyidejűleg helyezkedik el a kultúrán belül és kívül. Lotman szerint minden intellektuális tevékenység három alapfunkcióra vezethető vissza: 1. a már meglévő információ átadása, 2. a meglévőkből egyértelműen nem következő új információ létrehozása, 3. az információ megőrzése, azaz az emlékezet. Mivel az információ a kultúrán belül szövegekben posztulálódik, a három funkció tekintetében *izomorf*nak tekinthető *az egyéni intellektus, a szöveg és a kultúra egésze*. Működésük elengedhetetlen feltétele a *dialogus (kommunikáció)*⁷, azaz egy

⁶ Lotman, Ju. M.: *Vnutri mysljashih mirov*. Moszkva, 1999. 386. (a továbbiakban: Lotman 1999)

⁷ Lotman dialogus-, illetve kommunikáció-fogalma két különböző forrásra vezethető vissza, melyek közül az egyik – M. Bahtyin munkássága – inkább egyfajta filozófia háttérrel, míg a másik – R. Jakobson kommunikációs modellje – pedig módszertani alapot adott a lotmani koncepció-

másik intellektus, szöveg, illetve kultúra léte. Gondolat ugyanis csak két egymásnak kölcsönösen meg nem felelő, illetve egymást csak részben átfedő nyelv/szöveg/kultúra egymásnak feszüléséből keletkezik. Ezt a tételt Lotman az emberi agy fiziológiájára, a két agyfélteke eltérő gondolkodás-mechanizmusára alapozza. Az agykutatás eredményeire támaszkodva⁸ vezeti be az egész rendszeren végigvonuló, a két agyfélteke eltérő működéséhez köthető oppozíciót: a *diszkrét* (tagolt) illetve *kontinuális* (folytonos) információ-kidolgozó/szöveggeneráló mechanizmust. Miközben a kettő együttesen egységes rendszert alkot (ezt nevezi Lotman személyiségnek), az előbbi – diszkrét – által létrehozott szövegekben a jelentést a különálló jelek összege adja, a másik – kontinuális – típusú szövegben a jelentés a jelek összességéből adódik és nem tagolható a jelek különálló jelentésére.⁹ Ez a kettős, ugyanakkor egységes mechanizmus lesz Lotman kultúra-meghatározásának minimuma. Eszerint a kultúra egy legalább kettős, ugyanakkor szétbonthatatlanul egységes, működő szemiotikai struktúra.

A két különböző mechanizmus által létrehozott információt/szövegeket nem lehet egyértelműen megfeleltetni egymásnak. Ha egyiket a másik nyelvében akarjuk visszaadni, csupán ekvivalencia, tehát bizonyos szemantikai bizonytalanság, meghatározatlanság alakul ki. Ez a nem pontos megfeleltetésből adódó szemantikai bizonytalanság teszi lehetővé az új gondolati kapcsolódásokat, principiálisan új információ/szöveg létrejöttét. Lotman rendszerében a két szöveggeneráló mechanizmus által létrehozott különböző típusú szövegek egymásra *fordítása* mindenféle alkotó gondolkodás alapvető eljárása. A két információgeneráló mechanizmus egyidejű működése és *dialogikus viszonya* biztosítja az intellektus *dinamizmusát*, az új információ létrehozásának képességét; az adott intellektus egységként való értelmezése viszont a két mechanizmust alrendszerként magába foglaló, az adott intellektus leírásában *egységességre törekvő metanyelv* segítségével lehetséges. Az egész rendszer e séma szerint épül fel: a kultúra minden szelete egyidejűleg különmemű információk/szövegek dialogikus kapcsolata, ugyanakkor szétválaszthatatlan egység.¹⁰ Ugyanaz a szöveg kulturá-

nak. A dialogicitás központi szerepe Bahtyin *polifonikus regény* elméletére megy vissza. F. M. Dosztojevszkij poétikájának sajátosságait elemezve Bahtyin alapvető jelentőséget tulajdonít a dialógusnak: „A dialogikus viszony sokkal tágabb jelenség annál, hogysem elférne a kompozicionálisan kifejezett dialógus replikái közötti viszony határain belül; szinte egyetemes jelenség, amely áthatja az egész emberi beszédet és az emberélet minden viszonyát és megnyilvánulását, általában véve mindazt, aminek értelme és jelentése van.” Bahtyin, M. M.: Dosztojevszkij poétikájának problémái ford.: Kőnczöl Cs. és mások. Osiris, Bp., 2001. 57. A mindazon jelenségekben, amelyeknek „értelme és jelentése van” feltételezett dialogikus viszony módszertani megragadására a jakobsoni kommunikációs modell alkalmazása adott lehetőséget. Ez tette lehetővé Lotman számára, hogy a saussure-i nyelv/beszéd alkotta – alapvetően statikus – szinteken belül és azok között folyamatokat, tehát dinamikát is modelláljon.

⁸ Az emberi agy aszimmetriájára vonatkozó kutatások olvasmányos és közérthető összefoglalását adja: Hámori József: Az emberi agy aszimmetriái. Bp., Pécs, 2001. Bár a mű inkább angolszász (és nem orosz) kutatók eredményeire támaszkodik, végkövetkeztetései egybecsengenek Lotman állításaival: „a legfontosabb kreatív kulturális tevékenységek, például a művészet, a zene, a társadalmi etikusság, tudomány és technika, a bal és a jobb félteke együttes, kollaboratív munkájának az eredménye, s éppen ezért az emberi kultúra tulajdonképpen a kéréstest [az agynak a két féltekét összekötő része – Sz.T.] funkciója.” 132.

⁹ Ez az oppozíció csírájában már megtalálható a korai irodalomelméleti munkákban is, amikor Lotman a műalkotást egyidejűleg modellként (azaz egymással és az egészszel kölcsönösen összefüggő elemek rendszereként) és jelként (elemeinek jelentésére nem bontható egységként) fogja fel. Lotman 1964. A tanulmány részletes ismertetését lásd később.

¹⁰ Itt érzékelhető leginkább F. Saussure *langue* és *parole* felosztásának kiterjesztése a kultúra egészére. Saussure-nél a beszéd gyakorlatilag tagolatlan hang- és gondolat folyam, melyet nyelvi értelmezéséhez első lépésként tagolni kell – a nyelv tehát tagolt (diszkrét) metanyelvként áll

lis kontextusához képest betölthet leíró, (diszkrét) metanyelvi funkciót, miközben egy nagyobb egység alstruktúrájaként, egy metanyelv (kontinuális) tárgyaként is megközelíthető.

Az egyéni intellektus által létrehozott információ/szöveg cseréje mindig valamilyen kommunikációs helyzetben valósul meg, mely a rendszer következő szintjét jelenti. A kiindulópont ezen a szinten is a szövegek két alaptípusa, melyek két, lényegében különböző kommunikációs helyzetnek felelnek meg. Az egyik helyzetben a cél az üzenet minél pontosabb – veszteség és deformáció nélküli – átadása. Ekkor a rendszer a maximális megértésre irányul, mely a feladó és befogadó kódjának azonosságát kívánja meg. A szöveg ebben az esetben a már előtte is létezőnek tételezett gondolat passzív hordozója. A gondolat tehát elválasztható a szövegtől, és a folyamat elvileg megfordítható, azaz a befogadó által dekódolt új szövegből el lehet jutni az eredetihez. A másik típusú kommunikációs helyzetben a cél új információ kidolgozása és továbbadása. Ebben az esetben egyrészt maga a szöveg többszörösen kódolt, másrészt a feladó és a befogadó kódja különbözik egymástól. A kommunikáció során új szöveg jön létre, méghozzá úgy, hogy kódja nem következik egyértelműen a kiinduló szövegéből. Az első esetben a kommunikáció monolit rendszer, és a szöveg egy bizonyos nyelv realizációja, ami leginkább a mesterséges nyelvekre jellemző. A másik esetben a kommunikáció és a szöveg létrejöttének a feltétele minimum két nyelv – egymáshoz hasonló annyira, hogy lehetséges legyen köztük a fordítás, de különböző is annyira, hogy ez a fordítás ne legyen triviális –, s a szöveg maga gazdagabb és bonyolultabb, mint külön-külön a két nyelv. A kultúrában létező szövegek mindegyike e két végletes séma között helyezkedik el.

Mindkét kommunikációs helyzethez képest merőben új típust képvisel az a modell, amelyben az információ hordozója nem két különálló személyiség, azaz nem *én-ő*, hanem *én-én típusú kommunikációról* van szó.¹¹ Az *én-ő* típusú kommunikációban a kód és az üzenet konstans, miközben változik az információ hordozója: előbb a feladó, majd a befogadó lesz az. Az *én-én* típusú, azaz autokommunikáció esetén viszont az információ hordozója nem változik, de új kódok beiktatása révén a kiinduló üzenet új értelmet nyer, „minőségi változás következik be, amely magának az *én*-nek az átstrukturálódásához vezet”.¹² Lotman meglátása szerint a szövegek többsége az *én-ő* kommunikációs típust valósítja meg, de az irodalom, sőt a művészet egésze, bár oscillál a két típus között, alapvetően az autokommunikációra orientálódik: „Eszztétikai effektus abban a pillanatban jön létre, amikor a kódot üzenetként, az üzenetet pedig kódként használják, tehát amikor a szöveg az egyik kommunikációs rendszerből átkapcsolódik a másikba, megőrizve eközben a hallgatóság tudatában a kapcsolatot mindkét típussal”.¹³ Ebben a meghatározásban is visszaköszön a rendszer két alapkategóriája, ezúttal a kommunikációs aktuson belül. A kód ugyanis az üzenethez képest tagolt, tehát diszkrét „nyelv”, míg maga az üzenet a kódhoz viszonyítva kontinuális, és a kettő közötti átkapcsolás, azaz fordítás, minőségileg új jelenséget eredményez.¹⁴

szemben a tagolatlan (kontinuális) beszédfolyammal. „Tehát a nyelvi tényt a maga egészében, vagyis a nyelvet, úgy ábrázolhatjuk, mint olyan egymással szomszédos, elhatárolt daraboknak a sorát, amelyek egyszerre vannak felrajzolva a körvonalazatlan fogalmak meghatározatlan, és a hangok nem kevésbé meghatározatlan síkjára.” Saussure, F. de: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Corvina, 1997. 133.

¹¹ Lotman, Ju. M.: O dvuh modeljah kommunikacii v sisteme kultury, In: Lotman, Ju. M.: Izbrannye stat'i. I. Tallin, 1991. (a továbbiakban: Lotman 1991.)

¹² Lotman, Ju. M.: Tri funkcii teksta. In: Lotman 1999. 25.

¹³ Lotman 1991.

¹⁴ R. Jakobson a nyelvhez köti, és a kommunikációs helyzet egyik funkciójaként vezeti be a *poétikai funkciót*, melyet az üzenetre való irányultságként határoz meg. Meglátása szerint a poétikai (gyakorlatilag az esztétikai) funkció lényege, hogy „az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyé-

Ami a szöveget illeti, általában véve „ahhoz, hogy egy adott üzenetet szöveggként határozhassunk meg, legalább kétszeresen kódoltnak kell lennie”.¹⁵

Lotman nem győzi hangsúlyozni a bevett lingvisztikai „egynyelvű” szövegdefiníció helyett a szöveg sokszólamúságát. Az ő felfogásában a szöveg egy lehatárolt (ugyanakkor más szövegekkel kapcsolatra lépni képes) szemiotikai tér, amelyben hierarchikusan rendeződnek és egymással kölcsönhatásba lépnek a különböző nyelvek. Minden szövegben kimutatható idegen kóddal rendelkező szövegtestek jelenléte, melyek különböző funkciót tölthetnek be: felléphetnek jelentéskatalizátorként, megváltoztathatják a szöveg alapjelentését, lényegi értelmi funkciót is kaphatnak. Ezt nevezi Lotman *szöveg a szövegben* jelenségnek, egy „specifikus retorikai”¹⁶ konstrukciónak, melyben a szövegdarabok eltérő kódoltsága mind a szerzői szövegépítésnek, mind pedig az olvasói szövegagappercepciónak meghatározó tényezőjévé válik.”¹⁷

A szövegstruktúra bonyolultságát illetően minőségileg új szintet jelent a műalkotás. Egy többszörösen kódolt, szemiotikailag nem egynemű szöveg nem csupán elementáris üzenet a feladótól a befogadó felé, mivel bonyolult kapcsolatra lép az őt körülvevő *kulturális kontextussal*, képessé válik információt kondenzálni, azaz *emlékezete* lesz. „A strukturális bonyolultságnak ezen a szintjén a szöveg intellektuális szerveződés tulajdonságait mutatja: nem csupán közvetíti, hanem át is alakítja a kívülről beléhelyezett információt, illetve újakat hoz létre.”¹⁸ A szöveg szociális-kommunikatív funkciója is egyszerre több síkon realizálódik. Természetesen megmarad az egyszerű üzenetközvetítő funkció, ebben az esetben az információ hordozójától, a feladótól a közönség irányába. A szöveg közvetítésével a közönség kapcsolatba kerül a kulturális tradícióval, tehát a szöveg a kollektív kulturális emlékezet funkcióját is betölti. Mint ilyen, képessé válik a benne tárolt információ állandó kiegészítésére, illetve a kontextustól függően az információ bizonyos aspektusainak aktualizálására vagy feledésére. A szöveg képes a befogadó személyiségének egyes elemeit is aktualizálni, azaz mediátorként lép fel a befogadó személyiségének átstrukturálásában. A magas szinten szervezett szöveg nem csupán közvetítő funkciót tölt be, hanem, intellektuális sajátosságai révén, mint bizonyos fokú autonómiával rendelkező képződmény, egyenrangú félként vehet részt a befogadóval folytatott dialógusban. Hasonlóképpen léphet kapcsolatba a szöveg a kulturális kontextussal is mint információforrás és új információk befogadója, amely újabb és újabb környezetbe kerülve képes átkódolni önmagát, azaz úgy viselkedni, mint egy autonóm szemiotikai személyiség. Lotman természetesen világosan látta, hogy semmiféle szöveg önmagában nem képes sem „viselkedni”, sem „önmagát átkódolni”. Az izolált szöveg működésképtelen. A szöveg immanens struktúrájában rejlő gondolat-generáló mechanizmus nem lép működésbe, ha nem találkozik a befogadóval, akinek tudata szintén szövegek bonyolult rendszerének tekinthető. Szöveg és ember *pragmatikus viszonya*

ról a kombináció tengelyére vetíti”. Lásd Jakobson, R.: Hang-jel-vers. Bp., 1972. 242. Tehát egy „átkapcsolás” történik a paradigmatiszma tengelyről a szintagmatiszma tengelyre. A különbség Lotmannál az, hogy egyrészt nem pusztán a nyelven belül, hanem a kommunikációs helyzetek egésze között történik az átcsatolás, másrészt ez az átcsatolás kétirányú is lehet.

¹⁵ Lotman, Ju. M.: Semiotika kultury i ponatie teksta. In: Lotman 1991. 129.

¹⁶ Hogy milyen értelemben beszél Lotman „retorikai konstrukcióról”, lásd a későbbiekben.

¹⁷ Lotman 2001. 98. A „szöveg a szövegben” terminus szerves folytatása a *Lekci* szöveggel foglalkozó fejezetének. A *Lekci* megjelenésével egyidőben kezdték meg a szövegek között fennálló kapcsolatokra irányuló kutatásaikat a francia strukturalisták, aminek nyomán a „szöveg a szövegben” problémakör „intertextualitás” néven vert gyökeret a tudományos köztudatban. A magyarul a *Helikon* 1996/1–2-es számában megjelent munkák azonban Lotmannál jóval szűkebb értelemben operálnak a szöveg- és intertextus fogalommal, kivéve talán J. Kristevát, aki társadalmi jelenségek széles körére kiterjesztve használja azt.

¹⁸ Lotman 1991. 131.

az alapfeltétele annak, hogy a szöveg bekapcsolódhasson a kulturális kontextusba; a szöveg csak akkor válik jelentéshordozóvá, ha szövegen kívüli összefüggések szférájába is tartozik. Ezek az összefüggések aktivizálhatják bármely – központi vagy periférikus – elemét, de csak egy bizonyos határig: immanens struktúrájában jelen nem lévő kódot nem vihetnek bele. A szövegen belüli strukturális viszonylatok ugyanis jellemzőek az adott szövegre; bármiféle kapcsolódás, értelmezés csak e viszonyok figyelembe vételével történhet.

A *belső strukturáltságon* kívül az autonóm szöveg másik két alapvető sajátossága a *kifejezettség* és az *elhatároltság*. Egy szöveg mindig meghatározott jelekben rögzített, melyekben egy bizonyos rendszer realizálódik, de a rendszerszerű elemek mellett mindig tartalmaz rendszeren kívülieket is. Hogy melyik elem tartozik egy adott rendszerhez, illetve esik azon kívül, a befogadó nézőpontjától függ. A jelekben rögzített szöveg, bár képes a kulturális kontextussal kapcsolatba lépni, mégis mindig lehatárolt, azaz szemben áll az összes, állományába nem tartozó, anyagilag testet öltött jellel. A lehatároltság, illetve az egyes szemiotikai egységeket egymástól elválasztó határ problémája a rendszer következő szint-jén játszik fontos szerepet, amiről a későbbiekben még lesz szó.

A kulturális kontextusba kapcsolódva töltheti be a szöveg emlékező funkcióját is. Régi korok fennmaradt szövegei ébren tartják az adott kor emlékét, mintegy rekonstruálva egy teljes kulturális réteget. „Ebben az értelemben a szövegek a szimbolizáció irányába tendálnak, sőt, kifejezetten szimbólumokká válnak. A szimbólumok viszont nagyfokú autonómiát élveznek a kulturális kontextussal szemben, így nem csupán a kultúra szinkrón metiszében, hanem diakrón vetületében is funkcionálnak. Ebben az esetben a *szimbólum* izolált szöveggént lép fel, mely szabadon mozog a kultúra kronologikus mezején és minden alkalommal bonyolult korrelációra lép annak szinkrón állapotaival.”¹⁹ Ebben rejlik a szimbólum óriási jelentősége: *szemiotikai kondenzátorként* egy minden kultúrában meglévő strukturális pozíciót tölt be: közvetít a szemiózis és a szemiózison kívül eső valóság, a szemiózis különböző szférái, valamint a szövegek szinkroniája és a kultúra emlékezete között. A szimbólum minden szemiotikai rendszer működésének a feltétele.

Lotman nem csupán a szimbólumot, hanem általában véve a retorikai alakzatokat alapvető jelentőségűnek tartja. Szembehelyezkedve a tradicionális retorika álláspontjával, mely a trópusokat mint a szó alapjelentését megváltoztató eljárásokat értelmezi, és többnyire csak díszítő funkciót tulajdonít nekik, a neoretorikusok, főleg R. Jakobson munkái²⁰ alapján azt hangoztatja, hogy minden trópus két különböző nyelv határán jön létre, és nem csupán díszítmény, hanem egy, a kiinduló nyelvekből nem következő új tartalmat generáló mechanizmus. Énnél fogva izomorf mind az egyéni intellektussal, mind a szöveggel; a rendszer mikrostruktúráinak szintjén a trópus – mindenféle alkotó gondolkodás alapja, a makrostruktúrában pedig a retorikusságra irányulás, illetve a retorikamentesség oppozíciója az emberi kultúra egyik univerzáléja.

A szimbólumot ikonikus volta emeli ki a trópusok közül. Lotman a jeleknek mindössze két kategóriáját különbözteti meg: a konvencionális és ikonikus jeleket, mely utóbbiakat – F. Saussure nyomán – szimbólumnak nevez.²¹ A szimbólum általános jellemzői közül a következőket tartja meghatározónak: a szimbólum mindig valami olyan jelentést tartalmaz, amely egy másik, kulturálisan magasabbrendű jelentés kifejezési síkjául szolgál, ellentétben

¹⁹ Lotman, Ju. M.: Tekst i poliglotizm kultury. In: Lotman 1991. 146.

²⁰ R. Jakobson a természetes nyelv működési mechanizmusaiból eredezteti – a F. Saussure által megkülönböztetett asszociatív (paradigmatikus) és szintagmatikus sík szerveződése alapján – a metaforát és a metonímiát. Jakobson, R.: Dva aspekta jazyka i dva tipa afaticheskij narushenij, Teorija metafory. Szerk.: Arutjunova, N. D. Moszkva, 1990. 110–131.

²¹ Lotman, és az egész tartui iskola érdeklődésének középpontjában sokkal inkább a jelrendszerek, mint a jelek rendszerezése állt, tehát szemiotikai munkáikban a saussure-i, és nem a Piercehez köthető tradíciót követik.

az idézettel vagy reminiscenciával, amely csak valamely tágasabb szöveg jele, és önállóan nem értelmezhető. A szimbólum a kifejezés és a tartalom síkján is szövegnek tekinthető, mivel önmagába zárt jelentéssel bír, és egyértelmű határai vannak, ami alapján elkülöníthető szemiotikai kontextusától. A szimbólum mindig archaikus, az írásbeliséget megelőző korokba nyúlik vissza, amikor a jelek a közösség kollektív emlékezetében őrzött szövegeket és szüzséket tömörítették magukban. Ha bekapcsolódik egy szintagmatikus sorba, aktívan korrelál a kulturális kontextussal, aminek hatására megváltozik, illetve ő maga is visszahat rá, mivel gondolati potenciálja mindig tágasabb adott realizációjánál. Ennek következtében váratlan gondolati kapcsolatokba kerülhet, és így gyakorlatilag kimeríthetetlen. Ugyanakkor mindig megőrzi gondolati és strukturális önállóságát, ami annak köszönhető, hogy soha nem csupán egy szinkrón periódushoz tartozik, hanem vertikálisan, a múltból a jövőbe mutatva is átszeli az adott időszakot. Ezért a szimbólum emlékezete mindig ősbib, mint nem szimbolikus szöveggörnyezetéé, és ennek köszönhető, hogy a kulturális kontinuum legmaradandóbb eleme, amely ezáltal a kultúra egységét is biztosítja, megakadályozva, hogy összefüggés nélküli szinkrón rétegekre essen szét.

Az eddig vizsgált szemiotikai egységek – az egyéni intellektus, a kommunikációs aktusban realizálódó szöveg, a minimálisnak tekinthető szövegegység, a szimbólum – egyike sem működőképes önmagában. Működésük alapfeltétele, hogy egy különböző típusú, egymással különféle kapcsolatban lévő szemiotikai képződményekből álló szemiotikai kontinuum részei legyenek. Ezt a szemiotikai kontinuumot nevezi Lotman *szemioszférának*. A terminus V. I. Vernadskij bioszféra fogalmának analógiájára született²². V. I. Vernadskij bioszférának nevezte azt a kozmikus mechanizmust, amely meghatározott strukturális pozíciót foglal el a planetáris egységben. Ez a mechanizmus, amely a Föld felszínének terét tölti ki, minden élő anyagot és organizmust magába foglaló egység. Funkciója, hogy a napenergiát kémiai és fizikai energiává alakítsa a Föld szervesetlen anyagának feldolgozása érdekében. Amikor ebben a folyamatban meghatározó szerep jut az emberi tudatnak, kialakul a nooszféra²³. Míg azonban a nooszféra anyagi-térbeli kiterjedésű, Lotman szemioszféra fogalma egy absztrakt, ám valóságos teret takar, egy olyan egységes mechanizmust, melynek funkciója – az információ átadása, generálása és megörzvése – izomorf, de mindenképpen elsődleges az őt alkotó egységekhez képest. Lotman tehát arra a megállapításra jut, hogy kizárólag egy ilyen univerzumban – a szemioszférában – válik egy meghatározott jelaktus realitássá. A szemiotikai tapasztalatnak, paradox módon, meg kell előznie a szemiotikai aktust, a szemioszféra a kultúra fejlődésének eredménye és egyben feltétele. A szemioszférán kívül nincs sem kommunikáció, sem nyelv.

Ahhoz, hogy a világ, amelyben az ember él, a kultúra részévé váljék, szemiotizáción kell átesnie. A kultúra meghatározott idő- és térbeli koordináták mentén szervezi önmagát:

²² Vernadskij, V. I.: Bioszféra, Izbrannye trudy po biogeohimii, Moszkva, 1967.

²³ A nooszféra fogalom egy másik nagy gondolkodó, Theilard de Chardin munkássága nyomán vált közismertté. T. de Chardin koncepciójában a nooszféra az emberiség reflexió révén „önmagára boruló” öntudata alkotta szféra, amely a bioszférából nőtt ki, és az evolúció egy új szakaszát jelenti. Lásd: Chardin, Theilard de: Út az Ómega felé. Bp., 1980. és Chardin, Theilard de: Az emberi jelenség. Bp., 1980. A koncepció, annak ellenére, hogy gyökeresen más világnézeti háttérrel alapul, és kizárólag történeti szemléletű, sok közös vonást mutat Lotman szemioszféra-koncepciójával. A két elképzelés eredetével kapcsolatban érdekes momentum, hogy Theilard de Chardin szintén a bioszféra mintájára alkotta meg a nooszféra terminust, de forrásaként Eduard Suess osztrák geológust jelölte meg. Ugyanakkor, minden bizonnyal hatott rá V. I. Vernadskijnak a bioszféráról alkotott elképzelése is, akinek 1922–23-as Sorbonne-on tartott előadásait ő maga is hallgatta. Lásd erről: Semenova, Sv.: Nikolaj Fjodorov. Tvorchestvo zhizni. Moszkva, 1990. Így nem zárható ki, hogy Chardin nooszféra- és Lotman szemioszféra-koncepciója azonos forrásra megy vissza.

az időtengelyen múlt, jelen és jövő viszonylatában, a térbeli tengelyen pedig saját világ, idegen világ és a kettőt elválasztó/összekötő határ a három alapkategória. A szemioszféra egyik leglényegesebb jellemzője a *lehatároltság*, amely egységét és individualitását biztosítja, elválasztva a szemiózison kívül eső, illetve bármely más jellegű szemiotikai tértől. A határ a szemioszféra szükséges eleme, mivel „ők” nélkül nem létezhet „mi”. Ennek következtében a külső tér, az „idegen” világ legalább annyira a szemioszféra része és terméke, mint saját, belső világa. Az akár valóságos, akár megkreált „idegen” világ legfőbb jellemzője, hogy nincs közös nyelve a belső térrel. A szemioszféra csak abban az esetben képes nem-szemiotikai jelenségekkel vagy más jellegű szemiózissal kapcsolatba lépni, ha azokat saját nyelvére (nyelveire) fordítja. Ez a fordító funkció a *szemiotikai határ* területén a legélénkebb. A szemiotikai határ az élő sejt membránjához hasonlítható, amelynek feladata a behatolás csökkentése, a bejövő információ megszürése, illetve a külső elemek belsővé tétele. „A szemiotikai határ a legfontosabb funkcionális és strukturális pozíció, [...] egy olyan kétnyelvű mechanizmus, amely a külső üzenetet a szemioszféra belső nyelvére fordítja és viszont.”²⁴ Ez azt jelenti, hogy a szemioszféra nem egy önmagába zárt, hanem nyílt rendszer; „olyan-fajta bonyolult struktúrát képez, amely szüntelenül »játszik« a külső szférával, hol magába húzza azt, hol pedig kiveti belé a maga elhasznált, szemiotikai aktivitásukat veszített elemeit”.²⁵

A szemioszférát mint egységes rendszert lezáró határon kívül a szemioszféra belső terét is határok sokasága szeli keresztül-kasul. A szemioszférát alkotó rendszerek heterogén volta a szemioszféra alapvető törvénye. Ezek az alrendszerek mindig *aszimmetrikusak*; a köztük zajló fordítás jelenti a dinamikus folyamatok alapját a szférán belül. A szemioszférát alkotó rendszerek aszimmetriája azonban nem csupán a nyelvek különbözőségében, hanem mind a térben, mind az időben megmutatkozik. A térbeli aszimmetria legjelentősebb megnyilvánulási formája a *centrum* és *periféria* elkülönülése. A centrumban elhelyezkedő struktúrák jellemzője, hogy domináns szerepet játszanak az adott kultúrában. Szervezettségük magasabb szintű az amorf periférikus struktúrákéhoz képest, metanyelv létrehozására törekcszenek, melyet nem csupán önmaguk, hanem a periférikus rendszerek leírására is kiterjesztenek. A metanyelv kialakulása egységesíti az egész rendszert, ezzel lassítva mozgását. Ugyanakkor, a metanyelvnek alá nem vetett területeken felgyorsul a fejlődés, idővel perifériából központtá válnak, és megkezdik saját metanyelvük kialakítását. E kétpólusú folyamat gyakorlatilag dialógusként értelmezhető, melyben – mint minden dialogikus szituációban – aktív és passzív periódusok, azaz információ-kibocsátás és információ-befogadás váltja egymást. Minden kultúrában kijelölhetők ilyen aktív és passzív időszakok. Lotman szerint az utóbbiak valójában a befogadás állapotát jelentik, amikor a kultúrába valamilyen külső (aktív) centrumból származó idegen szövegek és azok kódjai épülnek be. A saját szövegekkel való találkozás és kölcsönhatás révén megnövekszik az adott kultúra szemiotikai aktivitása, új szövegek jönnek létre, amelyek elkezdnek kifelé, (passzív) perifériák irányába áramolni – bekövetkezik centrum és periféria helycseréje. A reális szemiotikai térben természetesen nem lehet tisztán és egyértelműen elkülöníteni centrumot és perifériát: „a szemioszféra egyazon tér-része bizonyos szempontból centrumként, más szempontból viszont perifériaként lép fel. [...] A valóságban a szövegek cirkulációja megszakítás nélkül folyik különböző irányban, kisebb és nagyobb folyamatok keresztezik egymást, hatást gyakorolva egymásra...”²⁶ A szemioszféra térbeli aszimmetriájából adódó két ellentétes irányú folyamat együttes jelenléte a szemioszféra dinamikájának – a fordítás mellett – a legjelentősebb fenntartója. Hasonló szerepet játszik a dinamika fenntartásában a szemioszférát alkotó rendszerek időbeli aszimmetriája. A szemioszféra bármely szinkrón metszetét

²⁴ Lotman, Ju. M.: O semiosfere. In: Lotman 1991. 14.

²⁵ Lotman 2001. 37.

²⁶ Lotman, Ju. M.: Mechanizmy dialoga. In: Lotman 1999. 204.

különböző fejlettségű szinten álló rendszerek alkotják. Ennek oka, hogy a szemoszféra al-rendszerei eltérő tempóban fejlődnek, különböző időciklusokban változnak (például a természetes nyelv változása sokkal lassabb ütemben zajlik, mint a ráépülő mentális-ideológiai struktúráké). „A kultúra mint összetett egész, eltérő fejlődési sebességű rétegekből áll, ezért bármely szinkron metszete a különböző stádiumok egyidejű jelenlétét tárja fel. Az egyes rétegeken belüli robbanások más rétegekben a folyamatos fejlődéssel párhuzamosan létezhetnek.”²⁷

A *folyamatos fejlődés és robbanás* a rendszer kiinduló oppozíciójának, a diszkrét és kontinuuális információ generáló mechanizmusnak analógja, illetve nagyobb léptékű folyamatokra való kiterjesztése. Folyamatos fejlődésnek Lotman azt nevezi, amikor érzékszerveink apróbb ingeradagokra reagálnak, melyeket a tudat folyamatos mozgásként észlel. „Ebben az értelemben a folyamatosság nem más, mint egyfajta értelmes előreláthatóság. Ezzel szemben a robbanás hirtelen, prognosztizálhatatlan változást jelent.”²⁸ A két típusú folyamat csakis egymáshoz való viszonyában létezhet, bármelyik megszűnte a kultúra pusztulásához vezetne. Mint ahogy a rendszer alacsonyabb szintjeit jellemző oppozíciók is, a reális szemiotikai térben a folyamatos fejlődés és a robbanás is egyidejűleg jelenlévő strukturális tendencia, tulajdonképpen egyazon folyamat egymást feltételező két aspektusa, amelyek a dinamikus fejlődés egységében állandóan váltják egymást. A kultúra egyensúlyi helyzetében a folyamatos fejlődés dominál, amelynek mozgása viszonylag meghatározott. A szemiotikai aktivitás felerősödése esetén – például szemiotikai határ mentén vagy periféria centrummá válása során – az egyensúlyi helyzet felborulhat, a folyamat kimenetele megjósolhatatlanná válik, mivel több irányban is folytatódhat. A robbanás pillanatában, amikor a kimenetel még megjósolhatatlan, a rendszer információ-értéke jelentős mértékben megnő. A robbanás lecsendesülése után azonban, amikor a több lehetőség közül egy realizálódik, a folyamat megint viszonylag jól meghatározottá válik, sőt beindul a retrospektív értelmezés, a metanyelv kialakulása, amely a lezajlott folyamatot egységesnek, törvényszerűnek igyekszik látni/láttatni.²⁹

A szemoszférában zajló időbeli folyamatok természetesen a *történelem* problémájával is szoros kapcsolatban állnak. Lotman meghatározása szerint a történelem a *kultúra emlékezete*. Mint ilyen, egyfelől jelenti a múlt nyomát a kultúrában, de sokkal inkább a jelenben is aktív, a gondolkodás általános folyamatától elválaszthatatlan mechanizmust. A történelem aszimmetrikus, az időtengelyen egyirányban zajló, megfordíthatatlan *dinamikus folyamat*, melyet egyéb, természeti dinamikus folyamatokhoz hasonlóan, törvényszerűség és véletlen együttes hatása szabályoz. Egyensúlyi körülmények között ezek a folyamatok egy determinált görbe mentén zajlanak. Az entrópiás egyensúlyi pontoktól távolodva azonban eljutnak olyan, úgynevezett bifurkációs pontokhoz, ahol nem lehet megjósolni, melyik irányba ha-

²⁷ Lotman 2001. 21.

²⁸ Lotman 2001. 14.

²⁹ Analóg folyamatként írja le Lotman az irodalmi alkotás menetét, melyet szintén két típusú – diszkrét és kontinuuális – folyamat váltakozása jellemez. Lotman meglátása szerint a műalkotás kiindulópontja soha nem egy kész, megfogalmazott gondolat, hanem egy szimbólum. Ez a kiinduló szimbólum természeténél fogva ikonikus, nem-diszkrét térbeli képződmény. A megformálás során, a tervekben a kiinduló szimbólum narratívává, azaz diszkrét, szintagmatikus sorrá alakul, amely időben bomlik ki. A tervezés során felhalmozott előkészítő anyagok megint a szimbolizáció irányába tolják a folyamatot, a végleges szöveg viszont újra szintagmatikus formában jelenik meg, megőrizve eközben – lévén szó művészi szövegről – a szimbólum-jelleget is. Mindazok a meg nem valósult lehetőségek, amelyek a művész szempontjából az alkotás folyamán egyaránt megvalósíthatóak voltak, a befogadó számára már nem léteznek. A befogadó retrospektív nézőpontjából a megvalósult változat tűnik egyedül lehetségesnek, azaz szükségszerűnek.

ladnak tovább. A történelemben a bifurkációs pontokat azok a momentumok jelentik, amikor az egymással szembenálló strukturális pólusok között olyan feszültség jön létre, hogy a rendszer kibillen egyensúlyi állapotából. Ekkor sem az egyes ember, sem embercsoportok viselkedése nem megjósolható. Az adott történelmi pillanat egy olyan kontinuumként áll elő, amely sok különféle megoldás lehetőségét hordozza. Ezzel az állapottal jellemezhetők a forradalmak vagy a hirtelen történelmi változások pillanatai. Hogy végül melyik megoldási lehetőség realizálódik, sok véletlen tényezőtől éppúgy függ, mint a cselekvő és választó személyek öntudatától. A természeti dinamikus folyamatokhoz képest tehát a történelem specifikuma, hogy a bifurkációs pontokban a véletlenül kívül szerephez jut az ember tudatos választása is. „A történelmi törvényszerűségek éppen abban különböznek minden más törvényszerűségtől, hogy lehetetlen értelmezni őket kizárva az emberek tudatos, többek között szemiotikai tevékenységét.”³⁰

A szemiotikai tevékenységgel már csak azért is számolni kell, mert – lévén a történelem csak a szemioszférán belül értelmezhető fogalom – felmerül a történelmet alkotó események rögzítésének, illetve rekonstruálásának problémája. Minden esemény csak akkor rögzíthető és ismerhető meg, ha szöveggé formálódik. Ez a tény rendkívüli jelentőséggel bír mind a történelemfelfogás, mind a történelemtudomány szempontjából. A szöveggé formált történelmi tény minimum kettős torzításon megy keresztül: az esemény narratívává alakítása³¹, valamint dekódolása során. A történelmi tényt rögzítő szöveget – akárcsak a mindennapi kommunikációs helyzetben az üzenetet – mindig valaki valamilyen céllal hozza létre, tehát benne az esemény eleve kódolt. Mindenekelőtt alárendelődik egy meghatározott, korábban adott strukturális, a természetes nyelv által rögzített szerveződésnek. Egy megnyilatkozás ugyanis mindenképpen idő- és ok-okozati koordinátákba rendezi az anyagot, mivel azok a természetes nyelv alapkategóriái. Torzulást jelent az is, hogy az élet kontinuális folyamából a szöveg alkotója csak egy kis szegmentumot választ ki, kezdetet és véget jelöl ki egy folyamatos eseménysorban. Ennélfogva a dekódolásnál már az is jelentéssel bírhat, hogy mi maradt ki a szövegből, mit nem tartott a szöveg alkotója rögzítésre méltónak, azaz „eseménynek”. Jelentősen befolyásolják a rögzített tényt a rögzítés korának műfaji kódjai, illetve a szövegre ráépülő legmagasabb szintű kód, az ideológiái.³² A szö-

³⁰ Lotman, Ju. M.: *Istoricheskije zakonomernosti i struktura teksta*. In: Lotman 1999. 327.

³¹ A történelmi tények narrativitásából adódó problémák elkerülésére törekvő l’histoire de la longue duree irányzattal Lotmannak éppen az a problémája, hogy az anoním tömegekben zajló folyamatok kizárják az ember tudatos cselekvési lehetőségét. Lotman számára rendkívüli jelentőséggel bír a tudatos, alkotó beavatkozás történelmi folyamatba. Az erre való lehetőség az egész rendszer alapvetésében megjelenik, miszerint „az ember alapvető viszonyát a kultúrához az jellemzi, hogy miközben csupán egy alkotórésze a kultúrának, személyiségének egésze izomorf a kultúra univerzumával”. Lotman 1999. 314. Az ember tehát egyidejűleg kívül is és belül is áll a kultúrán (ugyanígy a történelmen is), azaz egyszerre aktív formálója és passzív elsenvedője.

³² Mindezeket a szempontokat részletesen vizsgálja H. White. Lásd White, H.: A történelem poétikája. AETAS 2001/1. 134–165. H. White azonban kizárólag a történész által megalkotott szövegeket elemzi. A történelmi ábrázolás konceptualizálásának öt szintjét különíti el: 1. krónika, 2. történet, 3. cselekményesítés, 4. magyarázat, 5. ideológiai vonatkoztatás. Az utóbbi három kategóriát négy-négy alcsoportra osztja, melyek kombinációja adja a történetírói stílust. Lotmanhoz hasonlóan H. White is arra a megállapításra jut, hogy a történelmi tudat „poétikus”, azaz alapja a tropikus gondolkodás. Alapvető különbség azonban a két megközelítésben, hogy Lotman ezt a tropikus gondolkodást nem csupán a történetírónak, hanem a történelmi forrás megalkotójának is tulajdonítja, aminek következtében ő a történelmi forrást már eleve kódolt szöveggként értelmezi, melyben ugyanúgy kimutathatók a fenti kategóriák, mint a forrásokkal dolgozó történetíró által alkotott szövegben. Lotman rendszeréből nézve H. White csak egy, a történelmi forráshoz képest már másodlagos metanyelv, a történetírás metanyelvét, azaz kódját

veggé formált tényt a befogadó pozíciójából értelmező történésznek mindezen torzulásokkal számolnia kell a szöveg dekódolása során. De nem csupán ezekkel. Figyelembe kell vennie azokat a lehetséges torzulásokat is, amelyek saját retrospektív nézőpontjából adódnak. Az időbeli (és térbeli) eltolódás miatt a történész és a szöveg alkotójának a kódja eleve különbözik egymástól. Ami a szöveg szerzője számára realizálható lehetőségek spektruma volt a történelmi tény szöveggé formálásának szempontjából, a retrospektív nézőpontból egyedül lehetségesnek, tehát determinálnak tűnik, aminek következtében az értelmező nézőpontjából könnyen nullára redukálódik a történelmi folyamatot befolyásoló véletlen szerepe.

Lotman szerint mindezek a problémák nem csupán a történelemtudományban jelentkeznek. A modern tudományban – az atomfizikától a nyelvészetig – megszűnt az „igazság pozíciója”, azaz a tudós kívülállásába és objektivitásába vetett hit. A tudós az általa leírt világon belül helyezkedik el, annak a része; a történész és az általa vizsgált szövegben rögzített történelmi tény egyazon szemiotikai térben található. Ezért új tudományos megközelítésre, a *történelmi szemiotikára* van szükség, amelynek feladata nem más, mint a forrás nyelvének a kutató nyelvére fordítása. Hogy a két nyelv közötti különbségből adódó torzítások kiküszöbölhetők legyenek, a történelmi szemiotika feladatai közé tartozik az is, hogy „elemezze, hogyan képzei el a világot az az emberi egyed, aki az adott pillanatban választ”³³, azaz, hogy képes legyen a különböző etnokulturális típusok rekonstruálására.

Tekintve, hogy Lotman nem csupán végkövetkeztetéseiben, hanem több évtizedes munkássága során mindvégig figyelemmel kísérte a természettudományos kutatásokat és alkalmazta azok eredményeit, talán nem érdektelen felvázolni azt a viszonylag új tudományos paradigmát, melynek keretei között a szemioszféra-koncepció elhelyezhető, egyúttal jobban érzékelhető újdonsága és aktualitása a humán kutatási területeken.

A hatvanas-hetvenes évek természettudományos felfedezéseiből egy új tudomány formálódott, mely a nyolcvanas évek közepétől *káoszelmélet* néven vonult be a köztudatba, és forradalmi változásokat hozott több tudományág szemléletében. A káoszelmélet a kis szabadsági fokú dinamikus rendszerek mozgásának tanulmányozásán alapul. Ezeknek a rendszereknek a vizsgálata azt mutatja, hogy az eddig ismert (és a tudományos világképet alapvetően meghatározó) determinisztikus periodikus mozgásokon, és a molekuláris káoszként számon tartott, teljesen véletlenszerű és megjósolhatatlan mozgásformákon kívül létezik egy átmeneti, mindkét mozgásforma sajátosságait egyaránt mutató mozgás, melyet *determinisztikus káosz* névvel jelöltek. E mozgásforma felfedezése nem nyitott új területet a fizikában (mint például a kvantummechanika), csupán az eddig is ismert, ám tudományos magyarázat nélkül maradt, az emberrel azonos léptékű világ sajátos mozgásformáit helyezte új megvilágításba. Különböző tudományterületek illetékességi körébe tartozó jelenségek – mint például a kettős inga vagy bizonyos áramkörök viselkedése, bolygók és naprendszerek mozgása, áramlások, állatfajok populációinak vagy fertőző betegségek terjedésének évenkénti változása, időjárási jelenségek – leírására bizonyult alkalmasnak. A kaotikus mozgás³⁴ tehát egyszerű, két-három szabadsági fokú rendszerek időben kibontakozó bonyolult viselkedését jellemzi, függetlenül a rendszert alkotó elemek milyenségétől. Három fő sajátossága a szabálytalanság, a jósolhatatlanság, és – hogy a két előbbi tulajdonság

rekonstruálja. Ha viszont Lotmant mint történészt próbáljuk meg elhelyezni H. White rendszerében, a történelmi folyamatról alkotott elképzelése leginkább a *kontextualista* kategóriával írható le.

³³ Lotman 1999. 324. Ilyen típusvizsgálatokat maga Lotman is végzett, a *Besedy o russkoj kulture* című, posztumusz megjelent kötetében. A kötetben szereplő tanulmányok ismertetését lásd később.

³⁴ Mivel a továbbiakban kizárólag a determinisztikus (és nem a molekuláris) káosz jelenségéről lesz szó, az egyszerűség kedvéért a jelzőt elhagyjuk.

ellenére – pontos geometriai szerkezet áll mögötte.³⁵ A kaotikus mozgás szabálytalan, mert ugyan önmagát ismétlő, állandósult mozgás, de ez az ismétlődés időben nem periodikus. Bonyolult viselkedése a dinamika belső sajátossága, amelyben külső zaj³⁶ nem játszik szerepet. A káosz nemlineáris rendszerek időbeli viselkedése, ami azt jelenti, hogy a rendszer fejlődésében a következmény nem egyenesen arányos a kiváltó okkal; olyan játékhoz hasonlítható, amelyben a játék alakulása befolyásolja annak menetét. Ebből is adódik, hogy a kaotikus mozgás gyakorlatilag jóslhatatlan. A rendszer ráadásul nem csupán visszacsatol, azaz felhasználja az elemeiben tárolt korábbi információt, hanem rendkívül érzékeny a kiinduló helyzetre is. Ebből fakad egy másik jellemzője, a hibaerősítés is: a rendszer bármely elemének egészen apró eltérését az időbeli lefolyás során nagymértékben felerősíti – azaz az információt a mikroméretekből a makroméretekre „pumpálja”. A mozgás egésze mégis determinisztikusnak mondható, egyrészt, mert az előre jelezhetetlenség a mozgásnak csak egyértelműen meghatározott tartományain belül áll fenn, melynek bekövetkeztét a mozgás ábrázolása során egyértelműen jelzi az úgynevezett perióduskettőződés, a bifurkációs pontok tartománya. E tartományokon kívül a mozgás periodikus, vagy megközelítőleg az. Másrészt determinisztikusnak nevezhető a kaotikus mozgás, mivel a körülmények által egyértelműen megszabott: azaz, ha végtelenül pontosan ismernénk a kezdő feltételeket, pontosan előre jelezhető lenne. A kezdő feltételek végtelenül pontos ismerete azonban gyakorlatilag lehetetlen, így „a káosz egyszerre fejezi ki az elvi determinizmust és annak gyakorlati korlátait”.³⁷

A kaotikus mozgás modellezését a számítógépek használata tette lehetővé. A hatvanas évek közepétől a gépek képesek voltak a rendszer állapotainak rögzítéséhez szükséges több millió számítás belátható időn belül elvégezni, sőt ábrázolni is. A dinamikus rendszerek ábrázolása egy olyan absztrakt térben – az állapottérben – történik, amelynek koordinátái a rendszer mozgásának szabadsági fokai. „Az állapottér hasznossága abból fakad, hogy segítségével geometriai alakban fejezhető ki a viselkedés.”³⁸ Az állapottérben egy-egy pont jeleníti meg a rendszer különféle időpontoknak megfelelő állapotát; a rendszer helyzetére és sebességére vonatkozó információk mind benne rejlenek e pont koordinátaiban. Az állapottérben a hosszú idejű viselkedést bizonyos geometriai alakzatok, az attraktorok szemléltetik. „Kissé leegyszerűsítve, attraktor az (az állapot), amihez a rendszer viselkedése hozzáidomul vagy vonzódik.”³⁹ A dinamikus mozgást jellemző kaotikus attraktorok fraktál-szerkezetűek. A fraktálok olyan alakzatok, melyek bármely léptékű részlete az egésznek – az euklédesszi „tisztá” geometriai formáktól jelentősen eltérő – mintázatát ismétli; azaz minden mérettartományban izomorf szerkezetről van szó.⁴⁰

Mindezen jelenségek mögött természetesen komoly matematikai és geometriai háttér áll, melynek ismertetésére jelen tanulmány keretei között nincs mód.⁴¹ Lotman szemio-szféra elméletének elemzése szempontjából viszont a következő általánosabb momentumokat szükséges kiemelni a káoszelmélettel kapcsolatos problémakörből: amint arról már

³⁵ A kaotikus mozgással kapcsolatos ismeretek közérthető és rendszeres összefoglalását lásd Tél Tamás: A káosz természetrajza. In: Természet világa 1998/9. (a továbbiakban: Tél) 386–388.

³⁶ „Zaj” a fizikában használatos értelemben, tehát „hiba”, „külső zavaró behatás”.

³⁷ Tél 387.

³⁸ Crutchfield, J. P.: A káosz. In: Tudomány 1987/2. (a továbbiakban: Crutchfield) 17.

³⁹ Crutchfield 19.

⁴⁰ Az absztrakt, dinamikai folyamatokat ábrázoló fraktálokon kívül a természet bizonyos alakzatai is – például a karfiol feje, a tengerpart tagolódása, a tüdő hörgőcskéi – fraktálszerkezetet mutatnak, ami a jelenség univerzális, a folyamat időbeli kiterjedésétől független jellegére utal.

⁴¹ A hivatkozott munkákon kívül, a káosz matematikai, geometriai hátterével foglalkozik többek között: Krámlí A.: A káosz matematikája. In: Alaplap, 1993/6. és Tél T.: Törtémdimenziós rendszerek, a fraktálok. In: Természet világa, 1984.

szó esett, a káosz nem új jelenségek felfedezését jelenti, hanem annak megtapasztalását, hogy „az egyszerű rendszerek rendezetlen viselkedése teremtő folyamatként működik. Komplexitást hoz létre: gazdagon szervezett mintázatok, időnként stabilakat, máskor instabilakat, egyszer végeseket, máskor végteleneket, de mindig az élő dolgok elevenségével”.⁴² Arra derült fény, hogy a káoszban a rend és rendezetlenség egysége valósul meg a tudományban eddig nem tapasztalt módon, s hogy a „strukturált, komplex rendszerek állapotának leírására, meghatározására egészen új eszközrendszerre van szükség”.⁴³ A káoszelmélet áttöri a tudományágak határait, mert „a káosz felfedezése új példa a tudományos modellalkotás számára”.⁴⁴

Lotman szemioszféra-konceptiója egy olyan tudományos modell, mely a kultúrát élő organizmushoz hasonló, strukturált, komplex, dinamikus rendszernek fogja fel. Ily módon egységes keretbe foglalja nem csupán a filológiában ezideig szigorúan szétválasztott kutatási területeket, hanem a vizsgált tárgyat és a róla folytatott diskurzust is. Ezáltal a rendszer egyidejűleg egységes és belsőleg heterogén, dinamikájának forrása önmagában, éppen heterogenitásában van. A kultúrát alkotó alrendszerek nyelvének, strukturáltságának, illetve időbeli állapotának aszimmetriája biztosítja a bennük, illetve közöttük zajló folyamatok dinamikáját. A kultúra működését Lotman egy absztrakt térben képzi el – ez a tér maga a szemioszféra – és ebben a térben zajlanak a dinamikus (azaz időben kibontakozó) és információtermelő (azaz teremtő) folyamatok – a modell tehát, akárcsak a kaotikus mozgások modelljei, egységben tudja megragadni a struktúrát és dinamikát, s éppen ebben rejlik újszerűsége.

A szemioszféra terén belül zajló folyamatok alapja a fordítás. A fordítás egy minimális kommunikációs mechanizmust jelöl, amely négy alapvető összetevőjével – feladó, befogadó, üzenet és kód – gyakorlatilag egy kis szabadsági fokú rendszernek tekinthető. Ez, a két végpont aszimmetriáján alapuló mechanizmus működik a rendszer különböző szintjein: az emberi agy, a szimbólum, a(z elsősorban művészi) szöveg és a különböző kultúrák szintjén is – biztosítva a rendszer egészének és bármely szintjének izomorfiaját, azaz fraktál-szerkezetét. A fraktál-szerkezet két forrásra vezethető vissza: egyfelől a fordításra, mely ugyanúgy alapja a két, jelképző funkciójában aszimmetrikus agyfélteke együttműködésének, mint ahogy fordítás teszi lehetővé különböző személyek, szövegek, kultúrák, illetve magának a szemioszférának a szemiózison kívül eső térrel való dinamikus kapcsolatát. Másfelől, az egész rendszer izomorfiaját biztosítja bármely szintjének, illetve összetevőjének nyelvre és szövegre történő szétválasztása, tehát a diszkrét és kontinális oppozíció bevezetése.

A modell térbeliségéből adódik a rendszer állapotának leírhatósága: egy adott időpillanatban a kultúra egy adott szegmensének struktúrája mindig meghatározható, ez a leírás pedig elvégezhető a kommunikációs modell bármely összetevőjének a szempontjából. Azaz egy kulturális jelenség megközelíthető mind a feladó, mind a befogadó, mind az üzenet, illetve annak kódjának szemszögéből kiindulva. A leírás – bármely megközelítésből is történt – mindig metanyelvként, tehát kódként viszonyul a leírt egységhez, amelyben, és ez rendkívül fontos, mindig maradnak a leírásán kívül eső, nem-rendszereszerű elemek. A kultúra egy-egy szegmensének rekonstruált kódja, illetve ezek végső absztrahációja, az úgynevezett kulturális univerzálék tekinthetők olyan „attraktoroknak”, amelyhez az adott rendszer/szöveg „vonzódik”. A létrejött metanyelv ugyanakkor maga is a kultúra részévé válik, beépül annak rendszerébe, ily módon „visszacsatolva” az alsóbb szintekről nyert információt. Ez, és a metanyelvi leírásból kimaradt nem-rendszereszerű, „véletlen” elemek ké-

⁴² Gleick, J.: Káosz. Egy új tudomány születése Bp., 2000. 58.

⁴³ Muraközy Gyula: A káosz elmélete és tanulságai. In: Rend és káosz. Fraktálok és káoszelmélet a társadalomkutatásban. Szerk.: Fokasz Nikosz, Bp., 1997. 62.

⁴⁴ Crutchfield 13.

sőbbi, illetve más irányú aktivizálódása vezet az előre nem jelezhető, véletlen kapcsolódásokhoz, nagyobb léptékben a robbanáshoz, amelyet Lotman modelljében is „bifurkációs pontok” előznek meg.⁴⁵

A megjósolhatatlanság másik forrása, melyet Lotman szintén figyelembe vesz a modell kiépítése során: a kezdő feltételek sohasem teljes ismerete. Lotman hangsúlyozza, hogy az emberi kultúrának nincs körülhatárolható kezdőpontja, mint ahogy a szemiotizáció folyamata sem köthető egyetlen körülhatárolható aktushoz, illetve pillanathoz. Ily módon válhat a modell részévé a véletlen, amely – akárcsak a természeti dinamikus rendszerek esetében – a törvényszerűségekkel azonos mértékben határozza meg a kultúra időbeli folyamatait, leginkább érzékelhetően a történelemben és a művészi alkotásban.⁴⁶

A szemioszféra-koncepció mindezen sajátosságai azt bizonyítják, hogy Lotman modellje – a humán kutatási területek és a jól behatárolható filológiai előzmények mellett – szoros kapcsolatban áll a dinamikai rendszerek természettudományos modelljeivel is, gyakorlatilag a káoszelmélet kultúrológiai megfelelőjének tekinthető. Megfelelőjének, és nem alkalmazásának, mivel a koncepció évtizedeken át, a káoszelmélet kialakulásával egyidőben formálódott. Az életműben jól nyomon követhető az a tendencia, ahogy a kezdeti strukturális-szemiotikai megközelítés egyre nagyobb teret enged a dinamikus szemléletnek, és a struktúráról a folyamatokra tevődik át a hangsúly. Azóta természetesen történtek kiegészítések a káoszelmélet humán területeken való alkalmazására,⁴⁷ de ezek egyike sem tart igényt a kultúra egészét átfogó teljességre. Lotman modelljének újszerűsége és egyedülállósága talán abban mutatkozik meg a leginkább, hogy a térbeli-dinamikus kultúra-modell segítségével egységben tudja kezelni, és ezáltal feloldani a humán tudományok mindmáig alapvető problémáit: szinkronia és diakronia kérdését, valamint a szöveg státuszának és megközelítésének problémakörét. Mindemellett e természettudományos igényű modell nem válik személytelenné, mivel kiinduló- és végpontjául is Lotman a cselekvő, alkotó személyiséget jelöli meg.

*

Az eddigiekben rekonstruált lotmani „nyelv” után a lotmani „szövegek” áttekintése következik. Amint az a szemioszféra koncepcióból is kiderül, a két fogalom használata viszonylagos, mindig az adott szövegek egymáshoz mért pozíciója határozza meg. Jelen munka szempontjából bármely Lotman-tanulmány a „szöveg” státuszában van, melyet mint befogadó/kutató, a saját nyelvemre – egy új metanyelvi szintre – fordítok; ugyanakkor, vizsgált tárgyukhoz viszonyítva ugyanezek a tanulmányok a tudományos diskurzust képviselő metanyelvi képződmények, melyek célja a vizsgált – irodalmi, kulturális, életrajzi, történelmi – „szövegek” „nyelv”-ének leírása/rögzítése. Az alábbiakban azt próbálom bemutatni, hogyan közelített Lotman a kultúra különböző diskurzusaihoz, s eközben ho-

⁴⁵ Ezen az egy ponton mutatható ki közvetlen kapcsolat a szemioszféra-koncepció és a dinamikus folyamatok természettudományos leírása között. Lotman egy késői cikkében a bifurkációs pontok kapcsán I. R. Prigozsinnak munkáira hivatkozik, aki éppen a dinamikus disszipatív folyamatok vizsgálatának terén elért eredményeiért kapott Nobel-díjat 1977-ben.

⁴⁶ Rend és rendezetlenség sajátos viszonyával a műalkotásban a kor másik nagy szemiotikusa, Umberto Eco is foglalkozik Nyitott mű című munkájában. Lásd: Eco, U.: Nyitott mű. Bp., 1998. U. Eco részletesen tárgyalja információ és jelentés viszonyát, ami hiányzik Lotman rendszeréből, aki kizárólag az információ fogalmát használja, nem egészen körülhatárolt formában, sokszor összesosva a jelentéssel.

⁴⁷ A káoszelmélet irodalomtudományi alkalmazásaira tett kísérletek a Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science, ed.: N. Katherine Hayles, Chicago and London, 1991. tanulmánykötetben találhatók. A káosz történelemtudományi alkalmazásáról magyarul is olvashatók tanulmányok a már idézett *Rend és káosz* kötetben.

gyan alkotta meg, illetve finomította azt a nyelvet, amely végül a szemioszféra-konceptióban teljeseedett ki.

Lotman irodalomtudósként indult, így első, a széles nyilvánosság előtt is ismertté váló, a Tartui-Moszkvai Szemiotikai Iskola kezdeteivel egybeeső, az iskolának, illetve az iskola tagjai által alkalmazott módszernek programadó munkája egy irodalomelméleti tanulmány: az *Előadások a strukturális poétikából*. A mű 1964-ben jelent meg a tartui szemiotikai sorozat első köteteként,⁴⁸ majd Lotman még kétszer átdolgozta: 1970-ben *A művészi szöveg struktúrája*, és 1972-ben *A költői szöveg elemzése*⁴⁹ címmel; ez utóbbi tette nevét világviszonylatban is ismertté. Az *Előadások* deklarált célja nem kevesebb, mint egy új, terminológiaiilag egységes, az élet minden jelenségére alkalmazható tudományos módszer⁵⁰ bevezetése a humán tudományok, azon belül is az irodalomtudomány területén. A módszer elnevezésére Lotman a *strukturális*, vagy *strukturális-szemiotikai vizsgálat* elnevezést ajánlja, és kategorikusan elhatárolja mind a tisztán eszmei-ideológiai, mind a pusztán formális vizsgálatoktól. „Az irodalom strukturális tanulmányozásának végeredménye az elemzés pontos módszereinek a kidolgozása, a szöveg elemei között fennálló funkcionális kapcsolatok meghatározása, valamint a művészi mesterség és az eszmeiség kapcsolatának mibenlétére irányuló tudományos igényű kérdésfeltevés kell hogy legyen. Az „ideát” és a „valóságról alkotott költői képzetet” nem váltja fel valami meghatározhatatlan dolog elvont struktúrája. Feltétlenül az idea struktúráját, a valóságról alkotott költői képzet struktúráját, egyszerűen a szóbeli művészet struktúráját kell tanulmányozni.”⁵¹ Ez a fajta megközelítés feltételezi, hogy a műalkotást egységes, sokszintű, funkcionáló rendszerként fogjuk fel, melynek egységéből és sokszintűségéből adódik kettős – egyidejűleg modellként és jelként történő – értelmezése. A műalkotás egyfelől – mivel a művészet mindig az élet megismerésének eszköze is – modell, másfelől viszont – mivel a művészet segítségével történő megismerés mindig másokkal történő kommunikáció és információ-átadás – szemiotikai jelenség. Ahogy arra már utaltam az előzőekben, ez a kettős megközelítés csírájában magában hordozza a későbbi térbeli-dinamikus szemioszféra-konceptiót. A műalkotás modell voltából adódik térbelisége: a *visszatérés*, amely minden műalkotás univerzális szervező elve, a mű anyagának – irodalom esetében a természetes nyelvi megnyilatkozásnak – szintagmatikus szerveződése fölött egy attól idegen struktúrát hoz létre, mely a hasonló pozícióba kerülő elemek révén térbeli kiterjedésű. „A művészi konstrukció térbeli kiterjedésként épül fel, állandó visszatérést követel az informatív szerepét már mintegy betöltött szövegrészhez, összevetve azt a következő szövegrészekkel. Eközben, az összehasonlítás folyamatában a régi szövegrész is újszerűen mutatkozik meg, feltárva korábban rejtve maradt szemantikáját. A költői szöveg univerzális strukturális elve a visszatérés: a művészi szöveggént felépített nyelvnek egy attól idegen térbeli kiterjedést ad, és a tulajdonképpeni művészi struktúra alapját je-

⁴⁸ Lotman 1964.

⁴⁹ Lotman, Ju. M.: *Struktura hudozhestvennogo teksta*, Moszkva, 1970. és Lotman, Ju. M.: *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stiha*. Leningrád, 1972. Lotman munkatílusának sajátossága, hogy fontosnak tartott szövegeit állandóan átdolgozta, finomította, újabb munkáinak kontextusához igazította. Ezt a jellegzetességet kiemeli Hoppál Mihály Lotman első magyar nyelven megjelenő tanulmánygyűjteményéhez írt szerkesztői utószava is: „Lotman tervszerűen építi életművét. Korábbi könyveiből átvész, kibővíti, átír részleteket vagy fejezeteket, s ezeket újabb műveiben ismét közreadja.” Ju. Lotman: *Szöveg-modell-típus*. Bp., 1973.

⁵⁰ Még tovább ment a strukturalizmus kiterjesztésének igényével R. Barth, ugyancsak 1964-ben megjelent programadó kiáltványában, *A strukturalista aktivitásban*. Ő nem pusztán tudományos módszerként, hanem a művészi alkotásra is jellemző „aktivitás”ként határozta meg a strukturális módszert. Magyarul lásd Helikon 1968/1.

⁵¹ Lotman 1964. 23.

lenti.”⁵² Az ismétlődés, mint a műalkotás alapvető szervező elve természetesen már akkor sem volt új gondolat,⁵³ inkább az abból adódó térszerűség hangsúlyozása válik a későbbiekben jelentőssé. Az itt még csak a műalkotás sajátosságaként meghatározott térszerűség a későbbi, kulturtipológiai munkákban a kultúrák egyik fő jellemzője lesz, majd még később, a szemioszféra-koncepció kialakulása során, amikor a tér kérdésének univerzalitása és jelentősége az agyfélteke-kutatásokban is alátámasztást nyer, lehetővé válik az egyéni intellektus, a szöveg és a kultúra izomorfijának megfogalmazása.

Miközben a szemioszféra-koncepcióban központi jelentőségű térszerűség már ebben, a programadó munkában is hangsúlyos szerepet kap, addig a szemioszférában meghatározó eljárás, a fordítás helyett az *Előadásokban* az *analógiás gondolkodás* szerepel, mint a művészi modellt létrehozó és felismerő mechanizmus, melynek két fő megnyilvánulási formája az *azonosítás* és a *szembeállítás*. Azonosítás és szembeállítás jellemzi Lotman elemző eljárását is: a vizsgált jelenségek mindig valamely analóg jelenség hátterén nyerik el specifikumukat. A művészi modell problémáját például egyfelől a tudományos modell, másfelől a játék sajátosságaival világítja meg: „A tudományos modellek a megismerés eszközei, és az emberi intellektust alakítják meghatározott módon. A játék-modellek viszont, mint a viselkedés alakítói, a cselekvés iskolái. [...] A művészi modellek egyedülálló módon egyesítik a tudományos és a játék-modellt, egyidejűleg alakítva az intellektust és a viselkedést. A művészethez képest a játék tartalom nélküli, a tudomány pedig nem cselekvő.”⁵⁴

A művészet modell-jel kettőssége nem csupán önmagából fakad, hanem külső viszonyítási pont kérdése is: az élethez képest, mellyel szemben megismerő funkciót tölt be, értelmezhető modellként, a befogadó szempontjából viszont, mint egy kommunikációs aktus része, jelként, méghozzá ikonikus jelként, hiszen a műalkotás és az általa ábrázolt valóság között – amennyiben az utóbbi modelljeként működik – hasonlóság áll fenn. „... a művészetben a jelentettet (a tartalmat) a mű teljes modelláló struktúrája közvetíti, azaz a szöveg válik jellé, a szöveget alkotó elemek pedig – a szavak, amelyek a természetes nyelvben önálló jelek – a jel elemeivé lesznek.”⁵⁵ Jelentés minimum két különböző struktúrájú elem kölcsönhatása révén jön létre, azáltal, hogy ekvivalens helyzetükből adódóan lehetőség nyílik az egyik átkódolására a másik rendszerére. A másodlagos modelláló rendszerekben az *átkódolás* végbemehet a rendszeren belül, annak különmemű elemei között (belső átkódolás), valamint az adott rendszer és azon kívül eső elemek között (külső átkódolás).⁵⁶ Ez az a pont tehát, ahol a pusztán analógia felállítása mellett felmerül az analóg helyzetbe kerülő elemek között valamiféle dinamikus kapcsolat. Így az „átkódolás” tekinthető annak a közbülső kategóriának, amely a kezdeti, analógiás gondolkodástól – ami még nem feltételez dinamikus viszonyt az analóg elemek között – a szemioszféra folyamatainak dinami-

⁵² Lotman 1964. 89. Ebből a meghatározásból is jól látszik az a felfogás, amit Lotman többször is hangsúlyoz: a természetes nyelv csupán anyaga az irodalomnak, a tulajdonképpeni művészi struktúra egy másodlagos, a nyelvből nem következő rendszer. Ezt a felfogást hivatott kifejezni a Tartui-Moszkvai iskola alapterminusa, a *másodlagos modelláló rendszer*.

⁵³ Az orosz irodalomtudományban először A. N. Veszelojszkij *pszichológiai parallelizmus* terminusa hívta fel a figyelmet az *ismétlődés* jelentőségére, és az ismétlődés kategóriája a formalisták elméleteiben is központi szerepet játszott.

⁵⁴ Lotman, Ju. M.: Tezisy k probleme „Iskusstvo v rjadu modelirujuschih sistem. In: Trudy po znakovym sistemam 3. Tartu, 1967. (a továbbiakban: Lotman 1967) 130–145. A cikk a *Lekcii* megfelelő fejezetének átdolgozott változata. Később bekerült a *Struktura hudozhestvennogo teksta*-ba is, de az *Analiz*-ben már nem szerepel. Magyarul a *Szöveg, modell, típus* tanulmánygyűjteményben olvasható.

⁵⁵ Lotman 1964. 63.

⁵⁶ Lotman, Ju. M.: O probleme znachenij vo vtorichnyh modelirujuschih sistemah. In: Trudy po znakovym sistemam 2. Tartu, 1965.

káját biztosító „fordítás” terminushoz vezet. Különösen a külső átkodolás nyomán kap hangsúlyt a *háttér*, azon külső viszonyítási rendszerek összessége, amelyek a jelentésképzésben szerepet játszanak. A művészetben a jel mindig több háttéren, különböző rendszerekkel szemben értelmeződik, ezért mindig funkcionális, mint funkciók csomópontja határozható meg. Ebből adódik Lotman strukturális megközelítésének egyik alaptézise, miszerint a művészetben tartalom és kifejezés síkja nem választható el egymástól, tehát nem vizsgálható sem pusztán formalista, sem tisztán eszmei-ideológiai szempontból. Ebből az alapelvől kiindulva veszi sorra a vers strukturális szintjeit – ritmust, metrikát, rímet, a morfológiai és grammatikai szintet, a melodikus és szemantikai egység szintjét, kompozíció és szűzsé kérdését – minden esetben a visszatérések, ekvivalenciák és oppozíciók⁵⁷ által létrehozott formai-tartalmi egységekre koncentrálván.

Hogy a két fő irodalmi forma, vers és próza közül miért éppen a vers „nyelvének” rekonstruálására vállalkozik, a két forma kialakulásának időrendiségével magyarázza: meglátása szerint a művészi próza a vershez képest későbbi, másodlagos képződmény, melyet – szemben a verset a köznapi beszédtől megkülönböztető nyilvánvaló strukturáltsággal – mínusz-eljárások jellemeznek. A *mínusz eljárás* a *háttérrel* szorosan összefüggő fogalom, mely az *Előadások* utolsó fejezetében kifejtett, és az életmű egészét meghatározó szöveg-felfogáshoz vezet. Lotman szerint a művészi prózát nem lehet csak a nem művészi prózai beszédhez képest meghatározni. A modern értelemben vett művészi próza esztétikai tényként való érzékelése ugyanis csak egy már létező költői kultúra háttérén volt lehetséges. A háttér jelentőségének kiterjesztése általában véve minden művészi (majd később nem művészi) szövegre, jelenti Lotman szöveg-felfogásának alapját: „az a történeti-kulturális realitás, amit műalkotásnak nevezünk, nem merül ki a szövegben. A szöveg csak egy a különböző viszonyok elemei közül. A műalkotás »reális testét« a szöveg (szövegbelső viszonyok rendszere) és annak a szövegen kívüli realitáshoz – a valósághoz, irodalmi normákhoz, tradícióhoz, elvárásokhoz – való viszonya alkotja. A szöveget befogadni lehetetlen szövegen kívüli háttérétől elszakítva.”⁵⁸ A szövegen kívüli elvárások teljesítésének, illetve megszegésének Lotman olyan nagy jelentőséget tulajdonít, hogy megfelelő szempontnak tartja a nagy irodalmi korszakok, irányzatok osztályozásához. Később, *A költői szöveg elemzésében* a *rendezettség*, illetve a *rendezettség megszegése* már a vers minden strukturális szintjének elemzésekor meghatározó szerepet játszik. Innen pedig egyenes út vezet a két elv kiterjesztéséhez a kultúra egészére: a strukturált centrum és az amorf periféria térbeli, illetve a folyamatos fejlődés és a robbanás időbeli aszimmetriájához.

A szöveg-fogalom értelmezésével foglalkozó fejezet végén Lotman még egyszer visszatér a művészi szöveg fő sajátosságára, ami egyben a strukturális-szemiotikai megközelítés kiindulópontját jelenti: amíg a csupán természetes nyelven létrehozott szöveg tartalma különböző formában is visszaadható, és rögzítésének módja közömbös, addig a műalkotás szövege kifejezetten egy adott tartalom közvetítésére jön létre, és semmiféle változtatást nem tűr e tartalom megsértése nélkül. A tartalom és kifejezés síkját szétbonthatatlanul egyesítő művészi struktúra aktivitásra készíti a befogadót, aki érdekeltté válik a modell birtokba vételében, önmaga valóságáról alkotott modelljeinek átstrukturálásában, ami végső soron emocionális örömet okoz.⁵⁹

⁵⁷ A terminológia szempontjából lényeges momentum, hogy az *Előadások*-ban, és még viszonylag sokáig, Lotman a tisztán strukturalista szemléletre jellemző *oppozíciós párok*ban gondolkodik, amelyeket később, a dinamikus folyamatoknak a vizsgálatba történő bevonása során vált fel a kevésbé kategorikus szembeállítás kifejező *aszimmetria* terminus.

⁵⁸ Lotman 1964. 213.

⁵⁹ Lotman a későbbiekben sem tér ki sehol részletesen az itt érintett problémára. Mint ismeretes, R. Barthes posztstrukturalista korszakának egyik reprezentatív tanulmánya, *A szöveg öröme* fog-

A lotmani szövegek időrendben és tematikus szempontból is második nagy csoportját a *kultúra-tipológiai* munkák alkotják. Az irodalmi műalkotás metanyelvének felvázolása után Lotman a kultúráknak – egy adott kultúra nézőpontja által nem torzított – vizsgálatához szükséges metanyelv kidolgozását, és annak segítségével egy kultúra-tipológia megalkotását tűzte ki célul. „A kultúra-tipológia feladatát abban lehet meghatározni, hogy leírja a *kulturális kódok* fő típusait, melyek alapján a különböző kultúrák »nyelvei« kialakulnak, megadja ezek egymáshoz viszonyított sajátosságait, meghatározza az emberi kultúrák univerzáléit, majd, mindezek ismeretében, felépíti az emberiség kultúrájának – annak univerzális jellemzőit és alapvető kulturális kódjainak tipológiai jegyeit felölelő – egységes rendszerét.”⁶⁰ Mivel minden kultúra és korszak különböző kulturális kódok egyidejűleg egységes és belsőleg hierarchikus rendszere, minden kód meghatározásánál elsődleges szempont „domináns vagy alárendelt szerepének kimutatása, a vele össze- vagy nem összeegyeztethető egyéb kódok felsorolása”.⁶¹

Kultúra-tipológiai munkáiban Lotman több ilyen kód meghatározását is elvégzi. Ezek között központi helyet foglal el a szemioszféra-koncepciót is meghatározó két elv: a *jel* és a *térbeliség*. A jelhez való viszony alapján Lotman két kultúra-típust elemez, a középkort és a felvilágosodás korát. Ebből a szempontból a középkorban a jel domináns kód, amennyiben az egész korszakot magas szemiotizáltság jellemzi. Mivel a középkori felfogás szerint mindenben Isten tükröződik, a jelentéssel bírás értékkategória. Ebből adódik a jelek ikonikus volta is, a kifejezés és a tartalom síkja között a kapcsolat nem feltételes, hanem lényegi. Ezzel szemben a felvilágosodás korában, melynek meghatározó oppozíciója a „természetes – nem természetes” kategória, csak az számít természetesnek, ami önmagában létezik, s hazug mindaz, aminek jelentése feltételes. A kultúra alapja, a szó mint jel szembekerül a valósággal. Az igazság hordozóit – a vadembert, a gyermeket és az állatokat – a kultúrán, a nyelven kívül képzeli el.

Lotman meglátása szerint a különböző struktúrájú és funkciójú szövegek összehasonlítása révén minden kultúrán belül rekonstruálható egy *invariáns*, melyet a *kultúra szövegének* nevez. Az adott kultúra szempontjából ez az invariáns a valóság legabsztraktabb modellje, melyet az *adott kultúra világgépének*⁶² lehet tekinteni. Ez a világgép szükségszerűen térbelileg is elrendezett, melyet a topológia nyelvén megfogalmazott térbeli modellekkel lehet a legpontosabban leírni. Egy kultúra térbeli modellálásakor a három alapvető szempont: az univerzum terének felosztása és kimérésének típusai, valamint a nézőpont orientációja. A legegyszerűbb térszerkezet egy körvonal, amely véges számú pontot különít el a végtelentől. Ez a felosztás a minden kultúra alapjául szolgáló „mi” és „ők” oppozíciónak felel meg, amely szemantikailag többféleképpen interpretálható, például saját nép-idegen népek, kultúra-barbárság, beavatottak-profánok, stb. Természetesen mind a belső, mind a külső tér tovább tagolódhat, és egyben értékkategóriákat kaphat. A kultúra szövegeinek nézőpontja a legegyszerűbb térszerkezet esetén kétféle lehet: vagy belülről irányul kifelé, vagy fordítva. Mindhárom szempontból alapvető fontosságú – a szemioszféra koncepcióban is központi kategóriaként szereplő – *határ*, amely kijelöli az adott kultúra belső terét.

Az univerzum térbeli tagolásával szoros kapcsolatban áll a *szűzsé* kialakulása. Lotman szerint a kultúra szövegei a térbeliség szempontjából alapvetően kétfélék: vagy a világ struktúráját jelenítik meg, vagy az ember tevékenységét ebben a strukturált világban. Azokban a szövegekben, ahol a két típus együttesen valósul meg, „a szöveg mozdulatlan

lalkozik a szöveg befogadása által keltett emocionális tartalmakkal. Barthes, R.: A szöveg öröme, Bp., 1998.

⁶⁰ Lotman, Ju. M.: K probleme tipologii kultur. In: Lotman 1967. 31.

⁶¹ Lotman 1967. 34.

⁶² Lotman, Ju. M.: O metajazyke tipologicheskij opisanij kultury In: Trudy po znakovym sistemam 4. Tartu, 1969. (a továbbiakban: Lotman 1969) 463.

elemei alkotják a világ kozmogóniai, geográfiai, szociális, stb. struktúráját – mindazt, amit összefoglalva a »hős környezetének« nevezhetünk. A hős pedig a szöveg mozgásban lévő eleme”.⁶³ A szüzsé maga harc a világ elrendezettségével: a hősnek mindig át kell lépnie a kultúra belső terét a – jó vagy gonosz – külvilágtól elválasztó határt, vagy a külvilág erői hatolnak be a kultúra belső világába. A világ térbeli modelljének és a szüzsének az összefüggését világítja meg egyik legjelentősebb korai tanulmánya, amely az orosz középkori szövegekre jellemző földrajzi térrel foglalkozik.⁶⁴ A középkorban a földi élet az égi étellel szembenálló érték kategória volt, aminek következtében a földi térben történő elmozdulás egy vertikális vallási-erkölcsi értékrendben való elmozdulást jelentett, amelynek két végpontja, a menny és a pokol is konkrét földrajzi térként tételeződött. Ennek az értékrendnek megfelelően bizonyos országok szentnek, mások eretneknek minősültek, ez határozta meg például klimatikus viszonyait is. Az utazást mindig morális szükségszerűség motíválta; „a földrajz az etikai tudás egy válfajaként lépett fel”.⁶⁵

Az univerzum térbeli modelljén kívül a szüzsé kérdése egy másik alapvető tipológiai kóddal is összefüggésben áll, mégpedig az adott kultúrát meghatározó *időképzettel*. Mivel a szüzsé nem más, mint az élet teret és időt kitöltő esemény-folyamából bizonyos események, tehát diszkrét elemek, kijelölése és azok valamilyen rendszer szerint történő összefűzése, a szüzsé szintagmatikus fogalom, amely szorosan összefügg az idő átélésével. A ciklikus időn alapuló szüzsé az archaikus kultúrák jellemzője. A ciklikusságból adódóan hiányzik a kezdet és a vég kategóriája, a tér nem diszkrét. Ez a típusú szüzsé soha nem egyszeri, hanem időn túli, örökké reprodukálódó eseményeket idéz meg. Azonosítja a makro- és a mikrokozmoszt, tehát mindig az „én”-ről is szól. Ezzel szemben a modern kultúrákat jellemző, lineáris időképzeten alapuló szüzsé a „másik”-ról szól, és egyszeri, véletlen, a „normális”-tól eltérő eseményeket örökít meg. Ezáltal hangsúlyos szerephez jut a kezdet és a vég kategóriája. A ciklikus szüzsétípus felbomlásában és lineárisá válásában Lotman szerint az első lépést az eszkatologikus, tehát a véget hangsúlyozó szövegek jelentették; a manapság mítoszként számon tartott szövegek valójában már az eredeti, ciklikus szüzsék lineáris nyelvre fordított változatai. A mai, szüzsével rendelkező szövegek pedig a két alapvetően eltérő időfelfogás kölcsönhatásán alapulnak.

A kétféle időképzet különböző rögzítési és reprodukálási eljárásokat igényel, melyek egy újabb alapvető kulturális kódhoz vezetnek: az emlékezettel szorosan összefüggő *írásbeliség* kódjához. Az írásbeliség kódjának meghatározásakor Lotman abból indul ki, hogy „az emlékezet formái attól függően alakulnak, mit tart a közösség megörökítésre érdemesnek, ami viszont az adott civilizáció orientációjának struktúrájától függ”.⁶⁶ Lotman két, a különböző időképzetekkel összefüggő orientációt különít el: az írásbeliségre és a szóbeliségre épülő kultúrát, melyek közül az utóbbi léte – fennmaradt adatok hiányában – inkább csak feltételezhető. Ebben a feltételezett, szóbeliségen alapuló kultúrában a rögzítendő a norma és rend, a rögzítés formája pedig a szokás, a rítus és a naptár. Az emlékezetnek ez a formája nem termeli, hanem ismétli a szövegeket, a rítussal való kapcsolata pedig szakralizálja az emlékezetet. Fontos szerepet tölt be a jóslás, tehát ez a típusú kultúra inkább a jövőre orientáltnak tekinthető. Ezzel szemben, az írásbeliséggel rendelkező kultúrákban

⁶³ Lotman 1969. 464.

⁶⁴ Lotman, Ju. M.: O ponatii geograficheskogo prostranstva v russkikh srednevekovyh tekstah. In: Lotman 1965.

⁶⁵ Lotman 1999. 240. Ebben a tanulmánygyűjteményben *Simvolicheskije prostranstva* cím alatt összefoglalva találhatók Lotmannak egyéb, kulturális tereket vizsgáló munkái is: Puteshestvija Ulissa v „Bozhestvennoj komedii” Dante. 249–264; Dom v „Mastere i Margarite”. 264–275; és Simvolika Peterburga. 275–295.

⁶⁶ Lotman, Ju. M.: Alternativnyj variant: bespismennaja kultura ili kultura do kulture? In: Lotman 1999. 346.

a különleges események a megörökítendők. Ezáltal a szövegek állandóan sokszorozódnak, szükségessé válik az írás. Ez a típusú rögzítés nagyobb figyelmet szentel az ok-okozati viszonyoknak, aminek következtében kitüntetett szerephez jut az időtényező. Ez múltra orientálódást idéz elő, megjelenik a történelempélda, amelyben már az egyén viselkedése is jelentéssel bír. Míg a szóbeliségen alapuló kultúra fennmaradásának feltétele a viszonylagos izoláltság, addig az írásbeliségen alapuló kultúrák működéséhez szükséges az állandó, különböző népek közötti kontaktus.

A kultúra rögzítésével szorosan összefügg továbbörökítésének, illetve elsajátításának a kérdése, melyet Lotman szintén alapvető kulturális kódnak tart. Meglátása szerint a *kultúra elsajátításának módja* nem független az adott kultúra belső struktúrájától. A különböző kultúrák öndefiníciójában ugyanazt a két elvet különíti el, amely a természetes nyelv elsajátításának két lehetséges folyamatát jellemzi. Az első esetben, az anyanyelv tanulása során a gyermekek készen kapott szövegek sokaságából vonják le a szabályokat, s válnak képessé új szövegek létrehozására. Második nyelv tanulása során viszont az új szövegek alkotását explicit szabályok elsajátítása kell hogy megelőzze. E két elsajátítási mód a kultúrák belső szerveződésében úgy jelentkezik, hogy „egyes kultúrák példák, hasonlatok, szövegek meghatározott összegeként határozzák meg magukat, míg mások normák és szabályok összességéként”.⁶⁷ Ebből a szempontból jellemző a kultúrák forrásánál álló kulturális hősorok, illetve istenek két típusa is: azok, akik személyesen tanítanak és mutatnak példát – ezekben a kultúrákban a szokás a domináns elv; míg azokban a kultúrákban, ahol a kultúr-hérosz szabályokat ad vagy közvetít, a törvény lesz a meghatározó tényező. Az előbbi szövegek kultúrájának, a másodikat *grammatikák kultúrájának* nevezi Lotman. A két orientáció lehet nemzeti vagy helyi kultúrák domináns kódja, amely századokon át stabilan jellemzi az adott kultúrát, de felfogható egyazon kultúrán belüli fejlődési folyamat egymást váltó stádiumaként is. Ha a két elvet mint meghatározott periódus kulturális gyakorlatát, valamint önleírását meghatározó kódot vizsgáljuk, viszonyuk háromféle lehet: az önleírás igyekszik maximálisan közelíteni a kultúra gyakorlatához (akárcsak a természetes nyelv esetén a nyelvtan a nyelv szövegeihez). Lehetséges azonban, hogy az önleírás az ideál szférájába kerül, megközelíthetetlen távolságba a kultúra gyakorlatától. A harmadik lehetőség, hogy az önleírás nem egyezik a praxissal, viszont annak megváltoztatására törekszik. Ez utóbbi esetre hoz számos példát Lotman az orosz történelemből, az orosz társadalmat alapjaiban megváltoztatni szándékozó péteri reformok korából.

A kultúra-tipológiai munkákon jól látszik, hogy Lotman mindvégig a strukturális megközelítés oppozíciós párjaiban gondolkodik: soha nem önmagában vett jelenségeket határoz meg, hanem egy bizonyos szempont alapján két jelenség egymáshoz viszonyított sajátosságait. Miközben a tudományos leírás egzaktsága érdekében nagyon tiszta és lecsupaszított – néha talán leegyszerűsítettnek is tűnő – kategóriákat állít egymással szembe, szüntelenül hangsúlyozza e párok összetartozását, sokszor összemosódását a reális kulturális térben, a modell szempontjából tisztán ellentétes tendenciák szükségszerűen együttes hatását a kultúra folyamatában.⁶⁸ A másik sajátosság, ami ezeket a tipológiai munkákat jellemzi, hogy éppen azokat a központi kategóriákat – jel, tér, idő, emlékezet – határolják körül és elemzik részletesen, amelyek a majdani egységes kultúra-modell, a szemioszféra-

⁶⁷ Lotman, Ju. M.: Problema „obuchenija ku'lture” kak ee tipologicheskaja harakteristika In: Trudy po znakovym sistemam 5., Tartu, 1971. 167. A tanulmány magyarul is olvasható a *Szöveg-modell-típus* kötetben.

⁶⁸ M. L. Gaszparov meglátása szerint Lotmannak ez a dialektikus szemlélete a marxizmus módszerére vezethető vissza. Ez természetesen távolról sem jelenti a marxista ideológiával való azonosulást, amitől Lotman mindig is távol tartotta magát, és M. Gaszparov is élesen elhatárolja a módszertől. Gaszparov tanulmányát lásd In: Lotman, Ju. M.: O poetah i poezii. Szentpétervár, 1996. 9–16.

koncepció metanyelvének meghatározó fogalmai lesznek. Lotman munkáiról általában véve is elmondható, hogy még azokban a tanulmányaiban is, amelyek nagyon konkrét, aprólékos filológiai kutatást igénylő problémákkal foglalkoznak, és lenyűgöző mennyiségű, széles spektrumot felölelő, konkrétan elemzett anyagot vonultatnak fel, átüt az elméletiség igénye.⁶⁹ Munkáinak nagy része pedig kifejezetten az elméleti kérdésekre koncentrál, s a vizsgált anyag sajátosságai az elmélet működtetése által mutatkoznak meg.

Jó példa erre a film esztétikájával és szemiotikájával foglalkozó tanulmány, melyben Lotman maga deklarálja, hogy a hangsúlyt nem a filmnyelv elemeinek módszeres kifejtésére, hanem a *film mint szemiotikai rendszer* leírására helyezi. A film mint művészeti ág azért fontos vizsgálódási terület, mert a kultúra működéséhez elengedhetetlen *két jel-típus, a szó és a kép* együttes használatán alapul. A két különböző típusú jel viszonyában a szemioszféra működését meghatározó diszkrét-kontinuális oppozíció köszön vissza: a szót ugyanis Lotman alapvetően egyezményes jelnek tekinti, melynek természetes szerveződése szintagmatikus, szemben az ikonikus (képi) jel egységével és egyidejűségével. Mint minden más elmentés előjelű tendencia, a két jel-típus is együttesen, egymást feltételezve működőképes: „állandó kölcsönhatásban állnak egymással, szakadatlanul átmennek egymásba, és taszítják is egymást. A kölcsönös átmenet folyamata annak egyik lényegi aspektusa, hogy az ember kulturálisan magáévá teszi a világot”.⁷⁰ A két típusú jel kölcsönhatása két ellentétes folyamatban valósul meg: egyrészt az irodalomban, ahol a költő a természetes nyelv alapvetően szintagmatikus szerveződéséből olyan szöveget alkot, amely már ikonikus jel, másrészt pedig képsorok létrehozásával, melyek szintagmatikus sorba rendezett történetet mondanak el. A filmben e két ellentétes tendencia szintézise valósul meg – még akkor is, ha a főszerepet mindig a kép játssza – és ez a film legalapvetőbb sajátossága. A film „szövege” ezért mindig egyidejűleg diszkrét, azaz szavakból álló elbeszéléshez hasonló, és kontinuális, azaz olyan folyamatos elbeszélés, amely a világ természetes folyását utánozza. Az első esetben egymástól különböző jelek kapcsolódnak láncná, a másodikban ugyanaz a jel transzformálódik, a folytonosság érzetét keltve. Ugyanez az elv érvényesül a montázsban, a film jelentésalkotó egységében. A montázsban különféle elemek kerülnek egymás mellé, mégpedig kétféle képpen: az egyik esetben az objektumok szemantikailag vagy logikailag azonosak, de eltér az ábrázolás módja (például ugyanaz az alak különböző szögből fényképezve), a másik esetben a különböző objektumokat azonos módon ábrázolják (például különböző alakok ugyanabból a szögből/méretben/megvilágításban, stb. fényképezve). „Akár két különböző ábrázolás montázsa alapján, akár egy ábrázolás különböző módjaiból formálódik meg az új jelentés, ez soha nem statikus közlés, hanem dinamikus elbeszélő (narratív) szöveg, amely a film lényegét alkotja, ha ábrázoló eszközökből, látható ikonikus jelekből áll.”⁷¹

A montázs alkotóeleme a filmkép, a film szövegének diszkrét egysége, mely által a film-tér és a filmidő is megszakított, tagolt és mérhető lesz. A filmnyelv szintjeinek meghatározásakor Lotman a filmképet a szónak felelteti meg, mert „a film értelmi hierarchiájában a film nyelvének alapvető jelentéshordozója a kép. A kép esetében a leghangsúlyozottabb a szemantikai viszony”.⁷² A filmképek összekapcsolása már egy másodlagos jelentésegységet

⁶⁹ Ilyenek Lotmannak az orosz irodalom különböző korszakaival és műveivel foglalkozó munkái, amelyek a sajátos elméleti megközelítés mellett a russzisták számára megkerülhetetlen filológiai háttéranyagot adnak. Lásd például a Puskin Anyeginjéhez írott kommentárokat: Lotman, Ju. M.: Roman A. S. Pushkina „Jevgenij Onegin”. Kommentarij. Leningrád, 1983.

⁷⁰ Lotman, Ju. M.: Filmszemiotika és filmesztétika. Bp., 1977. (a továbbiakban: Lotman 1977) 14.

⁷¹ Lotman 1977. 81.

⁷² Lotman 1977. 39. A tanulmány egy későbbi fejezetében, ennek a megállapításnak némiképp elmentmondóan, Lotman a filmképek montázsát fonémálancolattal azonosítja, a szó ekvivalense pedig a filmmondat lesz.

hoz létre. Az összekapcsolás során – akárcsak az irodalmi műben – két ellentétes tendencia érvényesül: az ismétlések révén egy szabályrendszer kialakítása, másrészt pedig e szabályrendszer megszegése. A képek montázsát követő szint a filmmondat, amely egy belsőleg egységes, két oldaláról szerkezeti szünettel határolt, befejezett szintagma. Ezeket a mondategységeket a montázs-eljáráshoz hasonlóan mondatláncokká fűzik, melyekből létrejön a negyedik szint, a szűzsé szintje. A négy szintből „az első és a harmadik hordozza a sajátosan filmszerű narrativitás alapvető terhelését, a második és a negyedik azonos típusú az »irodalmisággal«, tágabban, általános kulturális értelemben pedig az elbeszélő jelleggel”.⁷³

Természetesen a filmművészet kapcsán is felmerül a tér és idő modellálásának kérdése. A képi művészetek közül a film az egyetlen, amely lehetővé teszi az idő-érzékelés egyenletlenségeinek ábrázolását, és így módon alkalmas az idő művészi modellálására. Ami pedig a teret illeti, Lotman meglátása szerint a filmkép hatása éppen arra az izomorfizmusra épül, amely a valóság térbeli formái és a vászon sík, lehatárolt tere között jön létre. E nyilvánvaló térbeli izomorfia egyben a filmművészet egyik alapvető problémája. A filmkocka fotográfiai pontossága, a modell és az ábrázolt valóság hasonlósága ugyanis megnehezíti a film művészetként való felfogását, mivel például a rajzhoz képest, ahol a művész számtalan eszközből választhatja ki az ábrázolás hogyanját, a fénykép nagyfokú függőséget, azaz – szemiotikai szempontból – információhiányt jelent. A probléma feloldását Lotman a film kettősségében látja: „a film által tükrözött világ egyidejűleg maga a tárgy és annak modellje is. [...] A realitáshoz való ilyen kettős viszony jelenti azt a szemantikai feszültséget, amelynek talaján a filmművészet fejlődhet”.⁷⁴

A tanulmány egyik legérdekesebb része a szemiotikai megközelítés és a modern filmművészet eljárásainak hasonlóságaira hívja fel a figyelmet. Lotman Antonioni *Nagyítás* című filmjét elemzi, melyben a főhős fénykép részleteinek nagyításával felfed egy gyilkosságot, ami az eredeti képen egyáltalán nem látszott. Lotman szerint a megfejtés folyamata meglepően követi a strukturális-szemiotikai analízis útját. Első lépésben a parkjelenet térbeli kontinuumát a fénykép kétdimenziós felülete váltja fel. A jelenet folyamatossága diszkrét egységekre tagolható: a filmtekercs képeire, amelyek a későbbiekben még tovább tagolódnak a felvételek különböző részeinek nagyítása során. Az így módon kapott egységek dekódolandó jelek, amelyeket két strukturális tengelyen lehet elhelyezni. A paradigmátika tengelyét két művelet jellemzi: valamely elem kiemelése a kontextusból és a sokszoros nagyítás; a szintagmatika tengelyén pedig a szinkronikusan együtt létező, illetve az időrendben egymást követő elemek kombinációinak vizsgálata.

Egyfelől tehát a strukturális-szemiotikai megközelítés azonos jegyeket mutat magával a művészi alkotással, másrészt pedig megkapjuk a metanyelv metanyelvét, melynek bírása a leíró – ha csak egy lépéssel is, de – a leírás tárgya fölé helyezi. Ez pedig egyfajta választ jelent a szemioszféra koncepcióban is felmerülő, a tudós (és a művész) tárgyhöz viszonyított helyzetét érintő kérdésre.

A vizuális művészetek két másik ágával, a festészettel és a színházzal foglalkozó tanulmányok⁷⁵ fontos elmozdulást jeleznek Lotman kutatásaiban. Ezekben a munkákban már egyáltalán nem e művészeti ágak jellemzői állnak figyelmének középpontjában; Lotman egy egészen sajátos szemszögből, a mindennapi élethez való viszonyuk alapján közelít hozzájuk. Amíg a korábbiakban csupán az elmélet részeként hangsúlyozta szövegek és

⁷³ Lotman 1977. 97.

⁷⁴ Lotman 1977. 25.

⁷⁵ Lotman, Ju. M.: *Teatr i teatral'nost' v stroje kultury nachala XIX stoletija*. In: Lotman 1991. 269–287. és Lotman, Ju. M.: *Scena i zhivopis' kak kodirujuschije ustrojstva kul'turnogo povedenija cheloveka nachala XIX stoletija*. In: Lotman 1991. 287–296. A két tanulmány fontosságát jelzi, hogy mindkettő – természetesen kissé átdolgozva – belekerült a két utolsó tanulmánygyűjteménybe, a már idézett *Vnutri myslyaschih mirov* és a *Besedy o russkoj kul'ture* kötetekbe is.

szemiotikai rendszerek külső kapcsolatainak fontosságát, a festészet, színház és a valós élet összefüggéseinek vizsgálata során megjelenik az a konkrét, leírható, sok szempontból elemezhető kategória, amiben ezek a külső kapcsolatok realizálódnak: az emberi viselkedés. Az *emberi viselkedés* kultúra-hordozó és kultúra-szabályozó sajátosságai lesz az az utolsó nagy téma, amely körül Lotman kutatásai összpontosulnak. Az emberi viselkedés és a kultúra összefüggéseinek vizsgálata révén az addigi absztrakt szemiotikai struktúrák leírása mellé beépül az elméletbe a szemiózis szubjektuma, a cselekvő személyiség is. Ez egyrészt elkerülhetetlenül a történeti szemlélet és vizsgálati módszerek erősödéséhez vezet – melynek fontosságát Lotman mindig is hangsúlyozta, de eddig csak az általa felállított modellekbe tudta beépíteni, és nem a vizsgált anyag immanens részeként kezelni –, másrészt megadja kultúra-konceptiójának azt az alapot – a visszacsatolást a valós élethez –, amittől ez a koncepció élő és hiteles marad.

Kiindulópontja ebben a megközelítésben is egy ellentét-pár: *valóság és művészet* mint az emberi tevékenység két pólusa, melyek viszonya koronként és kultúránként változó. A két pólus három lehetséges, alapvetően különböző kapcsolatát különíti el: az egyik lehetőség, hogy művészet és valóság között a szakadék legyőzhetetlen, a befogadás során a műalkotás világosan elkülönül a mindennapi élet jelenségeitől. A második lehetőség, hogy a művészet a valóság modelljeként lép fel, a műalkotás valamely aspektusa a mindennapi élet meghatározó programjává válik, illetve a harmadik, ennek ellenkezője, amikor a művészet a valós élet közvetlen leképezésére törekszik. A három viszony nagy vonalakban három művészettörténeti periódusnak feleltethető meg: az első a klasszicizmust, a második a romantikát, a harmadik pedig a realizmust jellemzi. Kutatásaiban Lotman a 19. század elejére összpontosít, melynek neoklasszicizmusa meglátása szerint elkendőzött romantika, mivel művészet és valóság viszonya a második lehetőséggel jellemezhető: szinte megszűnt a határ a művészet és a mindennapi élet között. A színház aktívan alakította az emberek életét: „a korszak egésze színpadiassá vált. A drámai formák leszálltak a színpadról és maguk alá rendelték az életet.”⁷⁶ Az addig a hagyományok által normalizált, eseménytelen élet a színdarabok hatására események láncolatává vált, amelyben az egyén már megválaszthatta magatartásformáját, és aktívan befolyásolhatta a körülötte zajló eseményeket. „Éppen a színpadi viselkedés modellje alakította cselekvő személlyé az embert, és szabadította meg ezáltal a hagyomány automatikus hatalmától.”⁷⁷ A mindennapi élet és a színház kölcsönhatását még egy harmadik tényező is befolyásolta: a festészet. A kultúra jelenségeinek diszkrét-kontinuális felosztásának szempontjából az élet, illetve az életbeli viselkedés az abszolút kontinuum, amelyből a festészet diszkrét, megállított pillanatokat választ ki és örökíti meg. A színház egyfajta átmenet e két pólus között: a képhez képest folyamatos mozgásban van, az élethez képest viszont szegmentált, immanens képekből álló szerkezet. „Egy háromszög jön létre – az ember reális viselkedése az adott kultúra rendszerében, a színház és a képzőművészetek –, amelyen belül kifejezőeszközök és szimbolika intenzív cseréje zajlik. A színpadiasság behatol a mindennapi életbe és hat a festészetre, a mindennapi élet befolyásolja ezt is, amazzt is, előtérbe helyezve a »természetesség« jelszavát, végül pedig, a festészet és a szobrászat aktívan hat a színházra, meghatározva pózok és mozdulatok rendszerét, és a művészetén kívüli valóságra is, »jelentéshordozóvá« téve azt.”⁷⁸

Ez a folyamat azért játszódhat le, mert az emberi viselkedésben mindig kettő, egy jelentéses és egy jelentést nem hordozó réteg van jelen. Az utóbbi gesztusai nem rendezettek, míg az előbbi olyan – rendezett és jelentéses – gesztusok és pózok összessége, amelyek erősen orientálódnak a művészetre. A vizsgált korszak öntudata az ilyen típusú viselkedést

⁷⁶ Lotman, Ju. M.: *Iskusztvo zhizni*. In: *Besedy o russkoj kul'ture*. Szentpétervár., 1994. (a továbbiakban: Lotman 1994a) 184.

⁷⁷ Lotman 1994a 198.

⁷⁸ Lotman, Ju. M.: *Ikonicheskaja ritorika*. In: Lotman 1999. 86.

tartotta magasabbrendűnek, „történelminek”, azaz rögzítésre méltónak. Ebből vonja le Lotman azt a történelmi dokumentumok kettős torzulása kapcsán már kifejtett következtetést, hogy „a kultúra aktívan hat arra, hogyan látja és írja le egy kortárs a saját korát. Közte és a valóság között kölcsönhatások bonyolult rendszere működik”⁷⁹, amit a korszak dokumentumainak elemzésekor feltétlenül szem előtt kell tartani.

Valóság és művészet bonyolult kölcsönhatását Lotman az emberi viselkedés két szférájában próbálta megragadni: egyrészt írói életrajzokban, másrészt pedig egy adott korszak adott társadalmi rétegének mindennapi életét meghatározó viselkedés-modellek leírásában. A *biográfia* mint kulturális kód szorosan összefügg a kulturális emlékezettel. Minden korszak és minden kultúra létrehozza a szociális viselkedést szabályozó szerepek rendszerét, amelyet a kulturális emlékezet mint normát rögzít. Egy adott társadalom vagy társadalmi réteg számára ezek a normák egyedül lehetséges, determinált viselkedés-modelleket jelentenek, amelyekről csupán a közösség néhány tagja térhet el (akár a normák végletes teljesítésével, mint például a középkori szentek, akár a normák felrúgásával, mint például a romantikus mentalitás). A kulturális emlékezet, amely a szabályok mellett mindig rögzíti a szabályok megszegését is, az ilyen eltéréseket mint „eseményeket” őrzi meg. Ez lesz az alapja annak a megkülönböztetésnek, amely minden kultúra-típusra jellemző: a *biográfiával rendelkezők* elkülönítése a *biográfiával nem rendelkezők* tömegétől.⁸⁰ Az archaikus kultúrákban, illetve a középkorban ez a felosztás még egyértelmű volt, az életrajz lejegyzője nem tartozott az életrajzzal rendelkezők közé, bár a neve sokszor fennmaradt szövege révén. A szerzői státusz kialakulása és a szerző (költő vagy író) „joga” az életrajzra hosszú és összetett folyamatnak, a szemiotikai szituáció bonyolultabb válásának az eredménye, amely Oroszországban nagyrészt a 18. században zajlott, és csak a 19. század elejére szilárdult meg. E folyamatban Lotman rendkívüli szerepet tulajdonít Puskinnak, „aki számára életrajzának a megformálása éppen olyan célirányos erőfeszítések állandó tárgya volt, mint az alkotómunka”.⁸¹

Éppen ez a szempont, az élet művészi megformálása áll Lotman Puskin-életrajzának⁸² a középpontjában: „Könyvem egyik alapgondolata az, hogy az életrajzot ne külső tényezők (mikor mi történt) összességeként, hanem mint az egységes személyiség – többek között akarata, intellektusa, öntudata – által meghatározott belső pszichológiai egységet írjam meg. Azt akartam megmutatni, hogy mint a mitológiai Midasz király, aki bármihez is ért hozzá, az arannyá változott, Puskin is mindent, amivel érintkezett alkotássá, művészetté változtatott (épp ebben van a tragédia – Midasz éhenhalt, mert az étel is arannyá változott). Puskin – ebben biztos vagyok, és ezt igyekeztem megmutatni ebben az életrajzban és egyéb munkáimban is – az életben a művészet vonásait látja.”⁸³

Lotman a nézete szerint legjelentősebb három viszonyrendszert – a költő és az irodalom, a költő és a politikai élet, a költő és a hétköznapi élet viszonyát – vizsgálja Puskin életrajz-formálásában. Mivel kölcsönös összefüggést feltételez köztük, párhuzamosan elemzi a költő művészi fejlődését és életrajzának alakulását: mindkettőben a romantika és a realizmus közötti váltást tartja alapvetőnek. Az életrajz kezdetére jellemző viselkedés-modellből, a romantikus magatartásból adódó „álarc-váltogatás” Puskin művészetében a különböző stílusok ötvöződésében érhető tetten.⁸⁴ A kettő közötti összefüggést Lotman

⁷⁹ Lotman 1994a 203.

⁸⁰ Lotman, Ju. M.: Literaturnaja biografija v istoriko-kul'turnom kontekste. In: Lotman 1991. 365–376.

⁸¹ Lotman 1991. 371.

⁸² Lotman, Ju. M.: Puskin. (a továbbiakban: Lotman 1987) Bp., 1987.

⁸³ Lásd Lotman 1986-ban írott levelét B. F. Jegorovnak. In: Lotman 1995. 388.

⁸⁴ A problémát elméleti szinten stilisztika és retorika kapcsán tárgyalja Lotman. Általában véve a költői életművekre jellemzőnek tartja, hogy az életút elejét sokféle stílus, nyelv próbálgatása,

a következőképpen fogalmazza meg: „miközben a kulturális létmód valamely formája megjelenik a költő valóságos magatartásában, egyidejűleg a megfigyelés és a költői analízis tárgyává is válik. Ez pedig egy lépés afelé, hogy a szerzői álláspontból a mű témája legyen. Az életbeli megvalósulás így lesz egy lépés az irodalmi ábrázolás felé. [...] Puskin tudatosan felismerte a romantikus magatartás természetét. Ez kétféle következménnyel járt. A költőnek egyaránt alkalmá nyílt, hogy kívülről, mint egy levetett álarcra tekintsen a romantikus pszichológiára, s ez lerakta az alapokat a romantikus szellem külső szemléletéhez és objektív felfogásához. Másrészt éppen a mindennapok magatartásában alakult ki a stílussal való játék, a romantikus egocentrikusság elutasítása és az idegen nézőpont figyelembevételének lélektani lehetősége”.⁸⁵ Ezt a folyamatot Lotman az *Anyegin*-ben látja kiteljesedni, amelynek elemzését éppen a szerző és a hős(ök) nézőpontjának viszonyából kiindulva végzi el.⁸⁶

A Puskin életében és művészetében lezajló nagy váltást Lotman még egy területen követi nyomon, mégpedig Puskin történelem-szemléletének változásában. Míg a romantikus életszakaszt a „nagy személyiségek” által meghatározott történelemfelfogás jellemezte, addig a realista szemlélet kiérlelődésével egyidőben Puskin a történelem alakítóját a teljes és kiváló személyiségben ismerte fel, aki képes bekapcsolódni a kultúra áramába, a történelem örök, nemzedékek láncolatában megnyilatkozó mozgásába. Ez a szemlélet formálta Puskin utolsó életszakaszának központi szimbólumát, az Otthont, mely a költő számára a nemzeti, történeti és a magánéleti bázist egyaránt jelentette.

Az, hogy a puskinsi életmű az egyik legjelentősebb helyet foglalja el Lotman kutatásaiban, talán nem pusztán Puskinnak az orosz kultúrában játszott szerepével magyarázható. B. F. Jegorov azzal a megállapítással vezeti be Lotman rövid életrajzát, hogy „Lotman szerette azokat az írókat, akik, ahogy ő gondolta, »építették« az életüket, akik ellenálltak a magánszférájukba történő bárminemű beavatkozási kísérletnek, férfiasan és alkotó módon harcoltak kitűzött céljaikért. Azért szerette őket, mert ő maga is ilyen volt: ellenállt és harcolt”.⁸⁷ A mentalitásbeli közelségen kívül, Lotman Puskinnal foglalkozó munkáiban kimutatható a két életmű bizonyos interferenciája is. Egyfelől, a Puskin-életrajzzal foglalkozó recenziók közül több is felhívja a figyelmet az életrajz és az *Anyegin* szerkezeti felépítése között fennálló hasonlóságokra.⁸⁸ Másfelől, az életrajz megszerkesztése pontosan követi Lotmannak az irodalmi hős és a szűzsé térbeli kapcsolatáról kifejtett elméleti téziseit: az ábrázolt korszakot jellemző, és a hős mozgását lehatároló tér megtestesítőiként statikusan ábrázolt alakok között Puskin mint főhős a szöveg dinamikus eleme, akinek története egy bizonyos határ – jelen esetben romantika és realizmus határának az – átlépése.⁸⁹ A harmadik párhuzam a puskinsi életmű egésze és Lotman elméleti gondolkodásának iránya között áll fenn: ahogy Puskinnál a realista szemlélet kialakulása a történelem iránti érdeklődés megerősödését hozta magával, ugyanígy Lotman elméleti gondolkodásában is egyre hangsúlyosabbá vált a történetiség kérdése.

Ezt a párhuzamot támasztja alá Lotman másik kedves írójának, Karamzinnak az életműve is. A vele foglalkozó tanulmányok Puskinéhoz hasonló helyet foglalnak el Lotman

ötvözése jellemzi – ezt nevezi retorikai szakasznak –, mígnem kialakul egy új, egységes, csak az adott költőre jellemző nyelv, amin belül a költő már következetes önmagához, tehát egy „regiszteren” marad – ez az életmű stilisztikai szakasza. Lásd Lotman, Ju. M.: Ritorika – mehanizmus smyslopороzhdenija. In: Lotman 1999. 46–74.

⁸⁵ Lotman 1987. 173, 178.

⁸⁶ Lotman, Ju. M.: Roman A. S. Pushkina „Jevgenij Onegin”. In: Lotman 1995.

⁸⁷ Jegorov, B. F.: Lichnost’ i tvorcestvo Ju. M. Lotmana. In: Lotman 1995. 5.

⁸⁸ Arjev, A. Ju.: V mire knig, 1983. No.1. és Chumakov, Ju. N.: Russkij jazyk i literatura v kirgizskoj shkole. 1983. No.5.

⁸⁹ A téma elméleti kifejtését lásd: Lotman, Ju. M.: O metajazyke tipologicheskikh opisaniy kultury. In: Lotman 1969.

munkásságában. Lotman Karamzin jelentőségét is abban látta, hogy „Karamzin megalkotta önmagát: megalkotta az író és az embert. Egyidejűleg alkotta meg az orosz kultúra számára az Író és az Ember mintaképét, amely nemzedékek tudatába épült be és formálta későbbi írók személyiségét és életrajzát. És megalkotta még az orosz kultúra két legfontosabb alakját: az orosz Olvasó férfit és nőt”.⁹⁰ Lotman megírta Karamzin életrajzát is, amelynek műfaját a tudományos szakirodalmon némiképp túlmutató *regény-rekonstrukció*-ként határozta meg, amiben célja a „személyiség teljességének ideálját felidézni, úgy, ahogyan azt az életrajz hőse lelkében megalkotta”.⁹¹

Karamzin életrajzában még élesebb az elmozdulás az irodalmiságtól a történelem iránt; életének e két periódusát két fő műve, a *Az orosz utazó levelei* és *Az orosz állam története* jelzi. Lotman a szokásos megközelítésekkel ellentétben a két periódus szerves összefüggése, a két tendencia együttes jelenléte mellett érvel, és a különbséget inkább Karamzin céljában látja: „a nyelv reformja arra volt hivatott, hogy az orosz olvasót „közösségivé”, civilizálttá és humánussá tegye. Most pedig [1802 után – Sz. T.] más feladat előtt állt: hogy ezt az olvasót állampolgárrá tegye. Ehhez pedig Karamzin szerint arra volt szükség, hogy országának legyen történelme”.⁹² Karamzin történelem-szemléletét Lotman azért tartja aktuálisnak, mert Karamzin is a történelmi folyamatok predesztinált emberképe helyett az ember morális felelősségét, a történelem morális értelmét gondolta meghatározónak, és „az ember morális felelőssége, valamint a történelem erkölcsi értelmének kérdései a történelemtudománynak nem csupán múltja, de jövőjének szempontjából is meghatározóak”.⁹³

Elérkezünk tehát a szemioszféra-konceptiót is lezáró végponthoz, a történelmi létben morálisan felelős személyiséghez, akinek vizsgálatára, illetve etnokulturális típusának rekonstruálására Lotman a *történeti szemiotika* módszereit tartja megfelelőnek. E megközelítés alapjait fektette le posztumusz megjelent munkájában, a *Beszélgések az orosz kultúráról*⁹⁴ című kötetben, ahol már nem az „életrajzzal rendelkező”, kultúraformáló személyiségek tevékenységét és műveit, hanem egy meghatározott társadalmi réteg mindannapjait szabályozó viselkedés-modelleket elemez. A kiválasztott korszak és réteg a 18. század és a 19. század elejének orosz nemessége, melynek jelentőségét Lotman abban látja, hogy ekkor és ebben a körben alakultak ki az újkori orosz kultúra új vonásai, amelyek napjainkig meghatározzák e kultúra arculatát. Az elemzés kiindulópontja kultúra és hétköznapi élet ellentétpárja. *Hétköznapi élet* alatt Lotman a kultúra szemiotikai rendszeréhez képest az élet jelentés nélküli, reális-praktikus folyását, az embert körülvevő tárgyakat, a mindennapok szokásait, viselkedésformáit érti. Mint rendszernek bármely ellentétpárjával kapcsolatban, itt is hangsúlyozza, hogy a két szféra nem független egymástól, a hétköznapi minden eleme szoros kapcsolatban áll a kultúra világával. A tárgyak ugyanis nem csupán használati, hanem szimbolikus funkcióval is bírhatnak, azaz olyan jelentést is hordozhatnak, amely más, több, mint használati értékük. Amint azonban a tárgy jellé (is) válik, a kultúra tényezőjévé (is) lesz. Belép a kultúra emlékezetébe, őrzi a hozzá kapcsolódó gesztusok, viselkedésformák történetét. Lotman célja az, hogy a történelmet egy sajátos nézőpontból, a hétköznapiak – tárgyak, gesztusok, viselkedésformák – tükrében vizsgálja, mert, ahogy azt még L. Tolsztoj megállapította, „nem ismervén az egyszerű élet apróságának tűnő részleteit, nem lehet megérteni a történelmet”.

Első lépésben a vizsgált korszak és réteg emberének a társadalom és a kultúra szerkezetében betöltött helyét határozza meg. Továbbra is jelenség-párokat elemez, formalizáltságot

⁹⁰ Lotman, Ju. M.: Sotvorenije Karamzina. In: Lotman, Ju. M.: Karamzin. (a továbbiakban: Lotman 1997) Szentpétervár, 1997. 306.

⁹¹ Lotman 1997. 12.

⁹² Lotman, Ju. M.: Kolumb ruszkij istorii. In: Lotman 1997. 577.

⁹³ Lotman, 1997. 586.

⁹⁴ Lotman 1994a

és deformalizáltság mértékére, illetve művészet és valóság kölcsönhatására helyezve a hangsúlyt. Meglátása szerint a kor nemesi réteghez tartozó emberének helyét alapvetően az I. Péter által bevezetett *Rangtáblázat* (1722) határozza meg. Miközben Péter a rendezett, törvényekkel szabályozott állam, és az érdemek szerinti szolgálat ideáját tartva szem előtt vezette be az állami szolgálat rendjét, a valóságban egy „pszeudo-létezést” eredményező, az orosz élet egészét átható és meghatározó bürokratikus rendszer jött létre. E rendszer két alapvető és jellegzetes csoportjának, a csinovnyik, valamint a katonatiszti rétegnek a szocio-kulturális arculata nagyban különbözött egymástól. A teljes mértékben az adminisztrációs gépezettől függő, fizetéséből élő csinovnyik réteg volt a rendszer legkevésbé aktív csoportja, amely semmilyen nyomot sem hagyott a szellemi életben, nem hozott létre sem saját kultúrát, sem saját etikát vagy ideológiát. Ezzel szemben, a jobbágytartóként az állami gépezettől viszonylag független nemesi katonatiszti csoport forradalmi réteggént jelent meg, amely magas szintű, önálló kultúrát hozott létre – Lotman vizsgálatainak ez utóbbi csoport a tárgya.

Amikor Lotman a vizsgált korszak emberének a kultúra szerkezetében betöltött helyét elemzi, külön figyelmet szentel a nők helyzetének. Elméleti szempontból ezt az elemzett jelenség „háttéré”-nek tulajdonított fontos szerep alapozza meg: a kultúra egy zárt szegmensét, „szövegét” vizsgálva, ugyanolyan jelentőséggel bír mindaz, ami e szegmensen kívül maradt, mint az, ami belekerült. Miközben a nők ki voltak zárva az állami szolgálat rendjéből – rangot az apjuk vagy a férjük után viselhettek – rendkívül fontos szerepet játszottak a korszak morális arculatának meghatározásában. Az ehhez vezető folyamatban nagy szerepe volt az irodalomnak. A felvilágosodással, mely napirendre tűzte a nők egyenjogúsítását, megkezdődött a nők irodalom általi művelődése. A romantika, mely a középkori lovagkultúra alapján nőideálokat, viselkedésmintákat adott a nők kezébe, erőteljesen formálta gondolkodásmódjukat, viselkedésüket. A 18. sz. végére új jelenség született: a női házi könyvtár, és új nőtípus: a regényt olvasó, álmodozó vidéki nemeskisasszony. Ezek a könyvtárak és ezek a kisasszonyok formálták azután az 1812-es év hőseinek és a leendő dekabristáknak gyermekkorát, aktívan visszahatva tehát a „nagy” történelem alakulására. Lotman külön foglalkozik a női oktatás kérdésével és a korszak női oktatási intézményeivel, abból a megfontolásból, hogy „a női kultúra nem csupán a nők kultúrája, hanem a kultúra egy sajátos nézőpontja, sokszólamúságának elengedhetetlen feltétele”.⁹⁵

A vizsgált réteg társadalmi szerkezetét meghatározó elvek után Lotman a 18. századi orosz nemesség hétköznapijainak legjellegzetesebb strukturális elemeit, a korszak jellemző társadalmi érintkezési formáit és viselkedésmintáit veszi számba. A kor társadalmi érintkezésében az egyik legjelentősebb strukturális elem volt a bál. A bál rendkívül fontos szerepet játszott a nemesi kultúrán belül a szociális viselkedés formálásában, férfiak és nők érintkezésének szabályozásában. Lévéen a közösségi élet szinte egyetlen megengedett formája, a bál egyik legfontosabb funkciója a nemes életében a két, szabályozottságát tekintve gyökeresen különböző szféra – szolgálat és magánélet – ellentétének a feloldása. Mindezek miatt rendkívül fontos volt a szabályozása, megszületett hát „a bál grammatikája”. Maga az esemény egy olyan ritualizált, színházi performance lett, melynek minden eleme – a terembe való belépéstől a távozásig – meghatározott jelentéssel bírt. Ritualizáltság, illetve szabályozottság tekintetében ugyanakkor a bál a társadalmi érintkezések skáláján nagyjából középtájt helyezkedett el, két ellentétes pólusa a katonai parádé, illetve az álarcosbál volt. Az előbbi, maximális formalizáltságával az alárendeltséget, a személyes iniciativa teljes kiiktatását hangsúlyozta, míg az utóbbi az élet teljes szabályozottsága elleni lázadást jelentette. Másfelől, a katonai parádéval formalizáltság tekintetében szemben állt a háború is, mely, miközben sokszor a római cirkuszhoz vagy a spanyol bikaviadalokhoz hasonlított,

⁹⁵ Lotman 1994a 73.

ható színházi látványosságot jelentett, mégiscsak teret engedett az egyéni kezdeményezésnek, a „történelmi cselekedeteknek”.

A nemesség mindennapi életének egyik legfontosabb eseménye az esküvő volt. Lotman az esküvőt megelőző és kísérő rítusokban is egy alapvető kettősséget mutat ki: a népi hagyományok és az europaizáltság ötvöződését. Véleménye szerint ez utóbbi valójában távol állt a tényleges európai hagyományoktól, sokkal inkább művészet és valóság kölcsönhatásának eredménye: a romantikus regényszűzsékből került át az életbe, mint például a leányszóktetés.

A nemesi családok mindennapjainak és szociális érintkezésének lényeges eleme volt a kártyajáték, mely Lotman szerint a vizsgált korszak „univerzális modellje”, „a kor sajátos mítoszteremtő centruma”. A kártyajátéknak a kultúrában elfoglalt sajátos helyét kettős funkciója határozza meg: a kártya használható egyfelől jóslásra (ekkor minden lapja önálló jelentéssel bír), másfelől játékra (ekkor az egyes lapoknak csak a rendszeren belül, a többi laphoz viszonyítva van jelentése). A kártyajáték két alapvető típusa: a „filléres alapú”, mely a családi élet „idilljéhez” tartozott, és a hazárdjáték, melyet az infernalitás és a bűn atmoszférája vett körül. Mivel a vizsgált korszakban az orosz nemes boldogulása sokszor egymást kizáró tényezők – a szabályozott államiság és az önkény – együttes hatásán múlott, a megjósolhatatlanság alapvető életérzéssé vált. A hazárd (kártya)játék a közösségi élet modelljévé vált, de kettős jelentéssel: egyrészt, mint a megjósolhatatlanság és a véletlen megtestesítője, másrészt pedig, mint az emberek magánéletét is szabályozni kívánó állam, illetve a sors elleni lázadás szimbóluma.

A kártyajátékkal gyakorlatilag szinonim jelenség a párbaj; mindkettő irodalmi szűzsék sorát indukálta a korszak végére. A párbaj jelértékű cselekedet, amennyiben önmagában nem, csak a becsület helyreállításának eszközeként értelmezhető. Az egyszerű gyilkosságtól éppen szigorú, teatralizált rituáléja különbözteti meg, és éppen e szigorú rítusnak köszönheti kettős természetét. Amíg a kor nemese becsületének védelmében a párbajt választotta mint cselekvési módot, individuális szabadságát hangsúlyozta vele (az állam ugyanis elítélte a párbajozást, résztvevőit halálbüntetéssel is sújthatták), de amint a rítus részese lett, annak menetén nem változtathatott, abból – becsületének végleges elvesztése nélkül – ki nem léphetett, tehát mozgásteret teljes mértékben determinálttá vált.

A korszak háborús „hétköznapijai”, valamint a párbajozás szokása egyaránt középpontba állította a halál kérdését. Lotman meglátása szerint minden kultúra sajátosan jellemző halál-koncepciót alakít ki, és a vizsgált korszak sajátossága talán éppen a halálhoz való viszonyában mutatkozik meg a leginkább. A 18. század és a 19. század eleje nemességének tudatát alapvetően két, a halál tényéhez ellentétesen viszonyuló tradíció határozta meg: a pravoszláv keresztény hagyomány és a felvilágosodás deista, szkeptikus tanai. Mindkettőhöz képest változást hoztak a napóleoni háborúk: a harcokban részt vevő fiatal nemzedék számára a halál a hőstetthez és a fiatalsághoz kapcsolódott, egyénivé, a becsület jutalmává vált, valóságtartalommal telítve a példaképül választott antik hősök tetteit és bukásait.

Végezetül Lotman konkrét emberi sorsokban és karakterekben vizsgálja a kor kultúrájának tükröződését. Meglátása szerint a vizsgált korszak „emberi típusok sajátos skáláját hozta létre”⁹⁶, melyben négy periódus különíthető el. Mindegyik periódusban két-két tipikusnak mondott, ám egymással valamilyen szempontból szembenálló karaktert és viselkedéstípust elemez naplók, memoárok, önéletrajzi írások és egyéb korabeli dokumentumok alapján. Módszerének két sarkpontja: a *történelmi-pszichikai valóság rekonstrukciójaként* a dokumentum szerzőjének nézőpontját és önértékelését ugyanolyan súllyal venni számba, mint egy külső megfigyelőét, valamint hasonló figyelmet fordítani mindarra, ami a dokumentum szerzőjének látóköréből kimaradt. A négy periódust jellemző típusok megrajzo-

⁹⁶ Lotman 1994a 254.

lása tulajdonképpen a dekabristák újszerű viselkedés-modelljének kialakulásához vezető folyamat érzékeltetésére szolgál. Lotman ugyanis a dekabristák – Puskinhoz mérhető – nagyságát elsősorban nem politikai nézeteikben vagy költészetükben látja, hanem abban, hogy egy Oroszországban addig ismeretlen, egészen új embertípust hoztak létre: a dekabristák az orosz nemesség hétköznapi viselkedésének ösztönös folyását a mindennapi viselkedés ideológiailag jelentéssel, magasabb rendű értelemmel áthatott, szövegszerűen zárt, tudatos rendszerévé alakították.

Így zárul a kör Lotman rendszerében a kultúrát alakító és e kultúra által meghatározott ember intellektuális tevékenységében, amely kiinduló- és egyben végpontja, feltétele és egyben következménye az egész emberiség kulturális aktivitását felölelő szemioszférának.